

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Estudios Sociales y Globales**

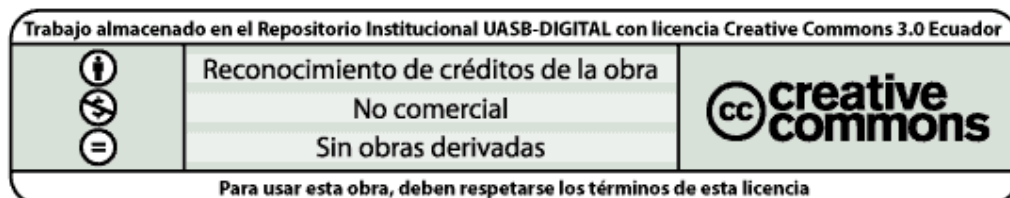
Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos

**Semiótica de la quiteñidad en La Ronda**

Autora: Alba Janeth Serrano Albuja

Tutor: Alex Schlenker

**Quito, 2018**



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía**

Yo, Alba Janeth Serrano Albuja, autora de la tesis intitulada “Semiótica de la quiteñidad en La Ronda”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.....

Firma .....

## Resumen

Se explora la hipótesis interpretativa que asume la presencia de formas plurales de representar la quiteñidad en La Ronda; tales formas se expresan en textos, imágenes y objetos que aluden al Taita Pendejadas, el chulla quiteño, la Negra Mala, el helado de colada morada. Se incluyen textos verbovisuales elaborados por Vulgomaestre Etno-Urbano y Peguche *Handycrafts*.

Se trazan rutas interpretativas que permiten comprender de qué forma tales objetos expresan diferentes representaciones de la quiteñidad. La metodología se fundamenta en la perspectiva semiótica que analiza el signo desde sus tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático. Dicha perspectiva proviene del texto *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, de Umberto Eco.

Se establecen interrelaciones teóricas entre los conceptos de hibridación e identidad cultural a partir de aportes fundamentales de la teoría de Néstor García Canclini.

Se contrastan visiones oficiales y visiones críticas sobre los objetivos, procedimientos y significados de la intervención realizada en esta zona patrimonial por el *Proyecto de rehabilitación urbano-arquitectónica del eje de la calle Morales “La Ronda”*.

La intención del estudio es contribuir a la comprensión de la construcción de la identidad quiteña en La Ronda situada en el mercado cultural.

## Tabla de contenido

Introducción.....	6
Capítulo primero: La Ronda: El giro hacia el mercado cultural.....	9
1. Antecedentes contextuales y circunstanciales .....	9
2. Alianza gentrificación-mercado cultural .....	17
3. Sentidos posibles de La Ronda actual .....	20
Capítulo segundo: La hibridación, un recurso explicativo para entrar en La Ronda.....	30
1. Hibridación, identidad cultural y quiteñidad .....	30
2. La quiteñidad en La Ronda.....	35
3. Claves para el análisis semiótico .....	46
Capítulo tercero: Semiótica de la quiteñidad en La Ronda.....	56
1. El Chulla Quiteño .....	56
2. La Negra Mala .....	63
3. Dulce Placer.....	68
4. Peguche <i>Handicrafts</i> .....	75
5. Vulgomaestre Etno-Urbano .....	82
Conclusiones.....	93
Bibliografía.....	98
Anexo: Imágenes complementarias .....	104

## Lista de imágenes

Ilustración 1: Chicas metálicas. Sebastián Ruales .....	42
Ilustración 2: Composición. Fuente y elaboración propia .....	51
Ilustración 3: Texto verbovisual. Fuente Adbuster.....	86
Ilustración 4: RFC. Fuente Vulgomaestre Etno-Urbano .....	87
Fotografía 1: Placa de Carlos Guerra Paredes. Fuente y elaboración propia .....	27
Fotografía 2: El viejo farol de La Ronda. Fuente y elaboración propia.....	28
Fotografía 3: Composición publicitaria. Fuente y elaboración propia.....	38
Fotografía 4: <i>Chez Tiff</i> . Fuente y elaboración propia.....	39
Fotografía 5: Religiosidad. Fuente y elaboración propia .....	40
Fotografía 6: Figura en madera. Fuente y elaboración propia .....	41
Fotografía 7: Figura futurista. Fuente y elaboración propia .....	41
Fotografía 8: Peluquería. Fuente y elaboración propia .....	43
Fotografía 9: Mi dulce recuerdo. Fuente y elaboración propia .....	44
Fotografía 10: Decoración con mazorca. Fuente y elaboración propia.....	45
Fotografía 11: Gigantografía bilingüe. Fuente y elaboración propia .....	45
Fotografía 12: Don Eliseo Sandoval. Fuente y elaboración propia .....	52
Fotografía 13: Composición publicitaria,. Fuente y elaboración propia.....	54
Fotografía 14: Restaurant Chulla Quiteño. Fuente y elaboración propia.....	56
Fotografía 15: Chulla quiteño animado. Fuente y elaboración propia.....	60
Fotografía 16: Alfredo Carpio. Fuente y elaboración propia.....	61
Fotografía 17: Menú del Restaurant Chulla Quiteño. Fuente y elaboración propia ....	62
Fotografía 18: Negra Mala, Fuente y elaboración propia .....	63
Fotografía 19: Helado de colada morada. Fuente y elaboración propia.....	68
Fotografía 20: Beba. Fuente y elaboración propia .....	74
Fotografía 21: Aya Huma. Fuente y elaboración propia.....	74
Fotografía 22: Ancestro. Fuente y elaboración propia .....	75
Fotografía 23: Ambigrama. Fuente y elaboración propia .....	78
Fotografía 24: Longa Cola. Fuente y elaboración propia.....	82

## Introducción

Este trabajo muestra el proceso de construcción de una respuesta interpretativa a la pregunta: ¿de qué manera ciertos textos, imágenes y objetos construyen determinadas representaciones de la quiteñidad en La Ronda? La investigación no pretende sustentar una tesis, sino explorar una hipótesis interpretativa que puede tener esta forma: En La Ronda, las representaciones de la quiteñidad vinculadas con el hispanismo se emplazan en un mismo escenario junto a otras que establecen nuevos vínculos identitarios a través de variadas hibridaciones culturales.

El objeto de estudio es una muestra de textos, imágenes y objetos ubicados en locales comerciales de esta zona patrimonial; su selección obedece a una valoración semiótica fundamentada en la observación de campo a partir de la cual se considera que tales elementos representan la quiteñidad en su propia e incomparable composición.

Se extrapola del texto *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, de Umberto Eco, la perspectiva semiótica caracterizada por reconocer en el signo tres niveles de análisis: sintáctico, semántico y pragmático; el primero observa las relaciones de los elementos; el segundo, los sentidos y el tercero, la interpretación de estos sentidos en relación con el contexto y circunstancia de enunciación.

El autor asume la interpretación como la tarea que el mismo texto delega al destinatario; este trabajo consiste en seleccionar, mediante una inserción contextual y circunstancial los significados que el texto no dice expresamente, sino que sugiere, promete o presupone de manera lógica (Eco 1993, 13). En esta línea, la interpretación no es una especie de libre fluir de la conciencia, sino un trabajo reflexivo y consciente.

El contexto y circunstancias de enunciación son realidades extragramaticales que el autor denomina enciclopedia (Eco 2000, 179), es decir, el conjunto de saberes compartidos a los que el texto apela a través de sus propias instrucciones sintácticas, semánticas y pragmáticas. En esta línea, la interpretación es un acto de confianza, no infinita, sino limitada que el texto otorga al destinatario (1993, 22), y sus resultados pueden ser legítimos o legitimables (1993, 86).

El texto referencial reúne las exploraciones semióticas del autor con el propósito de volverlas funcionales para el ejercicio de la semiosis; este concepto heredado de Charles Sanders Peirce se refiere, en síntesis, al proceso de interpretación de los signos (1993, 57). Sobre la base de esta perspectiva teórica, el capítulo segundo explica el camino metodológico trazado para la presente búsqueda interpretativa; sirve a este propósito el análisis de elementos sýgnicos ubicados en el Café Taita Pendejadas.

El capítulo segundo, además, establece interrelaciones entre los conceptos de hibridación e identidad cultural a partir de aportes fundamentales de la teoría de Néstor García Canclini y ciertos aportes de otros autores como Manuel Espinosa Apolo, Carlos Meza, Joao Pujadas. El diálogo con estos autores permite concluir que La Ronda del siglo XXI inserta en el mercado cultural ofrece maneras plurales de representar la quiteñidad; en ellas se perciben donaciones y apropiaciones en las que interactúan contenidos culturalmente considerados inconmensurables y otros que exploran nuevos vínculos identitarios.

El capítulo tercero ofrece el producto final de esta búsqueda interpretativa a través de un recorrido idóneo para cada objeto considerado como signo. Se analizan textos verbovisuales que representan al “chulla quiteño”, una lámina de cuero que sirve de soporte al texto del pasillo *Negra Mala*, el helado de colada morada creado por la heladería Dulce Placer, una imagen verbovisual que representa al ancestro indígena, diseñada por el propietario del local Peguche *Handycrafts*, un texto verbovisual diseñado por la marca Vulgomaestre Etno-Urbano.

El capítulo primero ofrece datos contextuales y circunstanciales que explican el giro de La Ronda hacia el mercado cultural. Se analizan visiones divergentes sobre el impacto en los habitantes del barrio como efecto de la ejecución del *Proyecto de rehabilitación urbano-arquitectónica del eje de la calle Morales “La ronda*. Se establecen relaciones entre este proyecto y el avance de la modernidad capitalista y se evidencian los conflictos que éste genera al privilegiar el rendimiento económico por sobre la vivencia de la comunidad. En este marco se interpreta el sentido y las orientaciones pragmáticas de las declaratorias patrimoniales<sup>3</sup>. La presente investigación considera este abordaje como un insumo para el mismo ejercicio de decodificación de elementos sýgnicos.

---

<sup>3</sup>“El 8 de Septiembre de 1978, la UNESCO declara a Quito Patrimonio Mundial o, tal como se ha difundido en nuestro medio: ‘Patrimonio Cultural de la Humanidad’” (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 2003, 20).

Dado que la semiótica tiene cualidades de una ciencia nómada, este estudio establece conexiones con datos de fuentes textuales relativas a estudios urbanísticos, históricos, sociológicos, literarios y del pensamiento social latinoamericano. Este trabajo no propone una discusión metateórica ni teórica sobre la semiótica ni otras ciencias sociales; vuelve operativas ideas del autor referencial y dialoga en términos interpretativos con otros autores.

La intención de este estudio es contribuir a la comprensión de la construcción de la identidad quiteña –o quiteñidad- partiendo de un lugar poco explorado, los objetos que están a la mano, a la vista y casi nunca son interrogados; desde esta perspectiva, esta investigación semiótica ofrece un encuentro personal con tales objetos; el supuesto de fondo consiste en asumir que las cosas no son lo que parecen, sino lo que significan.



## Capítulo primero

### La Ronda: el giro hacia el mercado cultural

#### 1. Antecedentes contextuales y circunstanciales

García Canclini advierte la necesidad de ciencias nómadas, es decir, capaces de circular transversalmente a través de las diversas capas de las ciencias sociales estudiadas, en ocasiones, por separado (2001, 15). Concibo a la semiótica como una ciencia nómada en cuanto está habilitada para circular transversalmente en las ciencias sociales con un propósito que le es propio: interpretar la sociedad como un complejo sistema de signos (Eco 1994, 10).

Desde una mirada semiótica, puede accederse a La Ronda, tal como hoy se presenta, para responder a la pregunta: cuáles son los sentidos posibles de los signos visuales y textuales expuestos en los locales comerciales de la estrecha y contorneada calle, ideal para deambular sin prisa, con una lupa interpretativa como herramienta de investigación. La mirada semiótica asume que el objeto de estudio debe ubicarse en un esquema comunicativo elemental: alguien funciona como emisor para hablar de algo —el mensaje— a alguien que funciona como destinatario. El mensaje es pues un signo utilizado para “transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás” (Eco 1994, 21 y 31).

En este esquema comunicativo elemental, juego el papel de destinataria del mensaje que asume una misión adicional: la cooperación interpretativa<sup>4</sup>, perspectiva que otorga al contexto y circunstancias de enunciación del mensaje un valor regulador del significado. En concordancia con esta opción investigativa, seguidamente, exploro ciertos elementos contextuales y circunstanciales en torno a La Ronda, implicados causalmente o históricamente, espontáneamente o planificadamente, en la potencialidad simbólica de los mensajes, en forma de texto, imagen u objeto, analizados en el marco de este estudio.

Por contexto, en la teoría de Eco, de manera sintética, puede entenderse la posibilidad de conexión semántica del mensaje con otros que, por estar cercanos a él permiten al destinatario tomar una decisión sobre su significado; recorro a ejemplos del autor. Si el mensaje textual es /gato/, solo su inserción contextual puede orientar al

---

<sup>4</sup> Se explica la cooperación interpretativa en el punto 3 de Capítulo segundo.

destinatario hacia una decisión interpretativa que permita reducir o eliminar su ambigüedad. Si este mensaje aparece en conexión con otros mensajes como /llanta/, /carro/, /mecánica/, su significado excluye la posibilidad de mamífero carnívoro félido, persona de ojos verdes, talego y otros posibles. Por circunstancia, puede entenderse, paralelamente, la posibilidad de conexión del mensaje con otros mensajes vinculados a él por relaciones convencionales, espaciotemporales, ideológicas; igualmente, dado el mensaje /león/ su circunstancia convencional de enunciación puede ser el zoológico, la selva o el circo. En circunstancias desafiantes de la norma, podría aceptarse la condición del león como mascota (Eco 1993, 28; 2000, 177).

Si traslado la matriz teoricopráctica de estos componentes pragmáticos del esquema comunicativo al presente objeto de estudio, reconozco que La Ronda, tal como hoy se presenta, puede situarse en el macrocontexto del mercado cultural que implica una alianza entre cultura y capital. Bajo dicho pacto subyace esta idea: “la cultura no debe confinarse a la dimensión ideológica, subjetiva y racional, sino que debe abarcar también el campo de la producción y el consumo” (Altamirano 2000, 36). El pacto funciona si el productor cultural, el artista, pretende resolver su propia reproducción en el contexto del mercado cultural. La actual dinámica comercial de este espacio me induce a considerar la implicación de esta circunstancia en los potenciales significados de los signos específicos analizados en el Capítulo tercero.

Veo La Ronda de inicios del siglo XXI dentro de una gran vitrina cultural en la cual se exhibe y comercia una diversidad de productos ligados, por ciertas vías simbólicas, a determinadas representaciones de la quiteñidad, una de las cuales se encuentra determinada por el emplazamiento de tales productos en una calle de peculiar arquitectura colonial, considerada oficialmente centralidad de primer orden y asumida como símbolo de herencia hispánica con valor identitario.

En el imaginario quiteño, La Ronda es una parte del “sello inconfundible de su majestad”, según el protocolo identitario de la canción emblemática de la quiteñidad sonada ya a finales de la década del 40<sup>5</sup>. En 1967, una publicación conmemorativa generada en La Ronda ratifica poéticamente este sentido: “Barriecito de rancio abolengo, tus casas y calles a voces delatan castellana estirpe” (Comité pro mejoras de La Ronda

---

<sup>5</sup> Según una nota periodística de *El Comercio*, Alfredo Carpio patenta *El chulla quiteño* en 1947. Puede consultarse el dato en: <http://patrimonio.elcomercio.com/>.

1967, 18). El orgullo capitalino de La Ronda arraigado en la arquitectura hispánica se parece a un pedestal sobre el cual se asienta el eje programático y olfativo del actual mercado cultural cuyos antecedentes circunstanciales pueden situarse en la década del 60, de acuerdo con los objetivos y límites del presente estudio.

A finales de los años 60, el poeta Augusto Arias, miembro del mencionado comité, afirma que La Ronda “se mantiene aún, no obstante la moderna marcha de los tiempos, incrustada como una arteria típica en la entraña de Quito” (Comité pro mejoras de La Ronda 1967, 9). El significado del término modernidad, en su circunstancia espaciotemporal de enunciación, puede vincularse, por ejemplo, a la novedad del aeropuerto en Quito<sup>6</sup> que anuncia mayor flujo turístico, al desarrollo de la televisión, al aumento del parque automotor (Vásconez 1997), a la reactivación del potencial hidrocarburífero que antecede al *boom* petrolero, al consecuente incremento de la inversión extranjera, a la estimulación del país a seguir la corriente latinoamericana de sustitución de importaciones, la a decidida orientación económica hacia la incorporación de relaciones capitalistas en el agro.

En síntesis, el significado del término modernidad puede resumirse en “el cambio gestado en el agro, junto a un proceso de desarrollo industrial y el robustecimiento del capital financiero” que marcan la década del 60 (Ayala Mora 2008, 110). En la percepción del escritor rondeño puede visualizarse no solo la vulnerabilidad de una arquitectura testimonial, sino la amenaza de las formas de relación e identificación que ella significa para sus habitantes quienes, en ese momento, representan a un sector acomodado, culto, intelectual e hispanista.

Para la imagen neta de Toledo faltarían en la calle de La Ronda las rejerías y los tiestos de geranios (...). Poco a poco va marchitándose en las crónicas orales la flor de milagros de la calle de La Ronda. Llamárase así por el repasar galante que supo, como en La Toledo de Garcilaso o el Marqués de Villena, desenvainar flexibles espadas para los nocturnos duelos (...) (Comité pro mejoras de La Ronda 1967, 10).

Ese despunte modernizador impulsado por el capitalismo en el Ecuador de los años 60 y 70 tiene, al menos, dos efectos directos en el Centro Histórico de Quito (CHQ) y en La Ronda específicamente: el abandono del Estado a causa de su fijación en el desarrollo de la ciudad hacia el norte, tendencia que, en realidad, se instala en la política urbana

---

<sup>6</sup> Se inaugura en 1960. Ver dato en: <http://aeropuertoquito.aero/>.

desde 1922, si se usa una fecha referencial, cuando se inaugura el parque de El Ejido (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 2003, 19). A partir de esta demarcación territorial, en el imaginario capitalino, la ciudad se fragmenta simbólicamente en dos zonas, el centro, que simboliza el retraso, y el norte, la modernidad.

Tras el *boom* petrolero de la década del 70, se produce una copiosa migración rural, mucha de ella indígena, en búsqueda de la promesa implícita en el discurso de la modernidad capitalista. Desde el sur de la ciudad, La Ronda se vuelve puerta de entrada a la capital y primer lugar de residencia de los migrantes (Durán 2015, 12). Los propietarios prefieren vender las enormes casas coloniales e irse al norte de la ciudad, alquilarlas o inclusive abandonarlas (2015, 32). Paulatinamente, el barrio de gente acomodada, el rincón simbólico de “rancio abolengo” y “castellana stirpe” empieza a transformarse en sector popular con rostro rural-indígena donde el migrante puede encontrar: “hospedería indígena, hoteles, pensiones, restaurantes, fondas, locales y un vivo comercio callejero” (2015, 26).

Durante la década del 80, las políticas de ajuste dirigidas al pago de la deuda externa intensifican las desigualdades sociales, las cuales se reflejan en la pauperización de los sectores populares (Naranjo Chiriboga 2004). Durán señala que el crecimiento urbano se muestra caótico y las instituciones acentúan el abandono del CHQ durante este período (2015, 27)<sup>7</sup>.

Sobre la configuración social del barrio entre las décadas del 70 y 90 pueden nombrarse, al menos, tres percepciones en conflicto: la de los propios vecinos, en su mayoría, inquilinos de las casas quienes se pronuncian sobre su propio modo de concebir y gestionar su convivencia multifamiliar de 15 familias en promedio por casa (Durán 2015, 125); la de su propia percepción sobre la llamada tugurización del barrio; la intervención y función normalizadora del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (Fonsal); la visión de quienes estudian estas disonancias desde una perspectiva crítica en torno al ejercicio simbólico y pragmático del poder y la violencia.

Alfredo Salazar, vecino de La Ronda, habla de un tejido social sano, alterado por una externalidad negativa: “Los vecinos nos conocíamos todos y era una vida tranquila. Éramos amables, saludábamos. No había delincuencia (...) Se dañó todo desde que

---

<sup>7</sup> Actualmente, puede hacerse un análisis cuantitativo y cualitativo de las intervenciones arquitectónicas en las diversas zonas de la ciudad y de las valoraciones simbólicas sobre el norte, centro y sur. En el marco de este estudio, me interesa, específicamente, la información anotada.

hicieron el terminal terrestre del Cumandá y las cachinerías de la 24 de Mayo” (Serrano 2007); la percepción de este vecino es ratificada por los medios de comunicación quienes reconocen que la entonces Terrestre de Cumandá atrae prostíbulos, comercio ambulante, delincuencia (El Comercio 2013). Durán interpreta el relato de otro vecino de La Ronda en torno a las interrelaciones al interior de una casa con múltiples familias como una forma de “sociabilidad estrecha”, un modo válido de convivir (2015, 12).

Me doy cuenta que he vivido en un centro comercial porque en esa casa había la hojalatería de Don Mosquera, la platanería de la señora Cepeda, la carpintería del esposo, la zapatería de don Garnica... En un cuartito de tres por cuatro vivíamos ocho, ahí era la carpintería, ahí era la pintura, ahí era la cocina, era todo un multifamiliar, pero nos hemos acomodado, así hemos progresado, así nos dio la educación mi madre (Juan C., testimonio, encuentros de la memoria barrial 2012) (Durán 2015, 30).

El Fonsal ve en estas formas de convivencia comunitaria una condición de nocivo hacinamiento. El diagnóstico de la entidad determina expresamente como causas del deterioro de La Ronda: “hacinamiento en las viviendas, pérdida del uso residencial, abandono y deterioro de inmuebles” (Fonsal 2009). En la visión del Fonsal (2009), la violencia e inseguridad surgen de “funciones y actividades que ejercen presiones negativas para la calidad de vida de la población residente” las cuales se producen por factores estructurales y por desequilibrios relativos al crecimiento de Quito en los últimos 50 años. La entidad declara que el cambio de uso residencial del suelo por bodegas, comercios y servicios estimuladores de delincuencia, alcoholismo y prostitución son factores de deterioro. Se suman a estas situaciones la falta de ingresos de los propietarios para intervenir en sus inmuebles y la escasa vivencia del patrimonio cultural inmaterial (Fonsal 2009).

Queda delineada la política de intervención: “es una obligación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito restablecer un equilibrio saludable de sus usos, sus funciones y sus condiciones de vida” (Fonsal 2009). La entidad traduce tal misión en dos objetivos: la recuperación del espacio público y la recuperación de la imagen urbana. El plan para la recuperación de imagen urbana y rehabilitación arquitectónica incluye como componente cultural la revitalización de las tradiciones quiteñas y el disfrute de actividades culturales sostenidas (E. y. Peralta 2009, 222-226).

Durán asume que la enunciación del diagnóstico y la política establecida, al mismo tiempo que expresan una suerte de cultura estereotipada de la pobreza, contribuyen a constituir la en forma de imaginario colectivo excluyente. Asimismo, la investigadora

interpreta como ejercicio de violencia real las intervenciones policiales para garantizar seguridad al barrio y a sus usuarios y, como ejercicio de violencia simbólica el calificativo oficial de barrio “tugurizado”.

Se insistió en la degradación, violencia e inseguridad de los espacios a ser intervenidos, generando un fuerte estigma sobre sus habitantes e incluso su criminalización. Finalizadas las intervenciones, nuevos discursos y dispositivos de seguridad configuraron fronteras materiales y simbólicas, buscando impedir el retorno de los anteriores usuarios a través de la presencia de guardias privados, policía municipal, policía nacional y, ocasionalmente, el ejército nacional para resguardo exclusivo de los “visitantes” y el control del espacio público (Durán 2015, 13)

La investigación de campo de la autora indica que de 1500 habitantes de La Ronda, el 75% es expulsado del barrio a través de violencia pragmática; números y porcentajes de desalojos provienen de estimaciones de dirigentes del barrio pues no existe, a la fecha del estudio, un censo real (2015, 23). Asimismo, algunos propietarios reciben del Municipio ofertas de compra por precios irrisorios y solo unas diez familias interponen al Fonsal una demanda de amparo por desalojo (2015, 67). En resumen, según el estudio: “Cientos de familias son desplazadas como efecto de la propia intervención y de especulación del suelo, proceso que continúa hasta el presente” (2015, 125).

Son evidentes las varias visiones en tensión en torno a la percepción de seguridad-delincuencia y en torno a la percepción de condición social-sentido moral. Si este estudio fuera sociológico, tal vez, tendría que reportar diversas formas de medir variables como: número de personas con conductas violentas que viven en un mismo cuarto con más de ocho personas, en fin. El análisis del contexto y las circunstancias en las que sitúo a La Ronda tiene el propósito de visualizar las complejidades, paradojas y polémicas que están detrás de su actual fachada comercial.

Entre 1990 a 2007, el Fonsal (2009) propone el *Plan de rehabilitación de las áreas históricas del cantón Quito* dentro del cual diseña y ejecuta el *Proyecto de rehabilitación urbano-arquitectónica del eje de la calle Moral es “La Ronda”*<sup>8</sup>; al concluirlo, la entidad entrega al CHQ, según su propósito, un área recuperada arquitectónicamente, regenerada socialmente y un espacio vivencial de la tradición bohemia y artesanal atribuida a La Ronda, según explicita el componente cultural de dicho proyecto.

---

<sup>8</sup> El nombre propio de la calle es Juan de Dios Morales, en honor al abogado granadero reconocido como prócer de la Independencia. El documento referido está disponible únicamente en *Internet* y forma parte de planes macro como *Plan Equinoccio 21*, *Plan Bicentenario* y *Plan Especial del Centro Histórico de Quito*.

El propósito del *Plan de rehabilitación* es “restaurar, conservar y proteger los bienes históricos, artísticos, religiosos y culturales de la ciudad de Quito”. Es evidente la concordancia de esta enunciación con la macrovisión simbólica de la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de la Unesco*<sup>8</sup>, de 1972 que otorga al monumento en tanto materialidad construida por el ser humano un “valor universal excepcional” si sus cualidades históricas, artísticas o científicas lo justifican.

El nombramiento de Quito como Patrimonio Mundial<sup>9</sup> por la Unesco en 1978 ratifica este valor universal reconocido desde la episteme occidental de esta entidad; seguidamente, la declaratoria del CHQ como patrimonio cultural del Estado ecuatoriano, de 1984 (Ver nota 1), desagrega en los siguientes valores específicos dicho valor universal: en primer lugar, enuncia el carácter histórico de Quito como el “origen más remoto de la nacionalidad ecuatoriana” en cuanto sede de grandes culturas aborígenes y, seguidamente, destaca los nombramientos de la ciudad como capital de la Gobernación, Real Audiencia, capital del Departamento del Sur y, finalmente, capital de la República del Ecuador; la segunda gran consideración de la declaratoria radica en el aporte hispanoamericano de la Escuela Quiteña al arte universal.

En síntesis, la declaratoria fija el valor simbólico del CHQ en una construcción grandilocuente de pueblos originarios indígenas, en la centralidad de Quito establecida por sus adscripciones políticas dentro del orden novohispano y en el legado artístico generado durante la etapa colonial, el cual amalgama la referencialidad hispánica y el talento americano; en esta triada simbólica avalada por la voz oficial, la declaratoria acentúa el valor monumental del CHQ como núcleo histórico y artístico de la nación.

Planes y proyectos de intervención arquitectónica en el CHQ se amparan en este marco simbólico instituido oficialmente; en su primer momento, este marco acentúa la mirada sobre la noción monumental del patrimonio que, según el documento de la Unesco, se encuentra amenazado, fundamentalmente, por dos factores: a) la evolución de la vida social y económica, b) la insuficiencia de los recursos económicos, científicos y técnicos del país en cuyo territorio se encuentra el bien que ha de ser protegido.

Las amenazas no suceden en abstracto; son efecto del mismo desarrollo capitalista que depreda recursos y agudiza las desigualdades. El documento de la Unesco no explicita esta realidad; lo hacen posiciones críticas que analizan, por ejemplo, el sentido

---

<sup>9</sup> Documento disponible en: <http://whc.unesco.org/>.

del desarrollo como crecimiento ilimitado en cuya matriz se encuentran modos de relacionamiento desigual entre países centrales y periféricos o metrópolis y satélites; la pertinencia de la modernidad como concepto impuesto por la episteme occidental que subalterniza epistemes diferentes, el ordenamiento urbano que tiende a privilegiar la eficiencia por sobre la vivencia de la comunidad con el fin de responder a las demandas del mismo desarrollo.

Las amenazas al patrimonio, según estas visiones, intentan sopesarse desde variadas corresponsabilidades y expectativas, usualmente, en tensión. Dentro de los límites de este estudio, baste pensar en dos líneas argumentales que plantean lo polémico del punto de partida en la correlación preservación-impacto social: la “paradoja preservación y desarrollo, nacida de la diferencia existente entre pobreza económica de la población y riqueza histórico-cultural de los centros históricos” (F. Carrión 2000, 5); la consideración del patrimonio como “recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes” (García Canclini 1993, 18).

El personal del Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP)<sup>10</sup> me indica que en el archivo de la entidad existe una gran cantidad de documentación relativa al componente arquitectónico de los proyectos de intervención en La Ronda pues se trata del espacio donde se ha efectuado la mayor cantidad de trabajos de rehabilitación material. Esta abundancia documental contrasta con la escueta información sobre el componente cultural y social de las acciones; puede inferirse que el *Proyecto de rehabilitación* siguió prioritariamente la línea de la Unesco antes indicada, es decir, la recuperación urgente del monumento, expresión material del patrimonio.

El texto del *Proyecto de rehabilitación* sintetiza política, objetivo y acciones:

Se adquirieron algunas propiedades, especialmente las que estaban abandonadas, invadidas o en proceso de destrucción y se las intervino restaurándolas íntegramente con dos propósitos: el primero, que todos los vecinos tuvieran un ejemplo de cómo realizar las intervenciones en sus respectivas propiedades y el segundo, el que para influir en el desarrollo del barrio, pudiéramos emplazar usos estratégicos que constituyan un detonador de procesos positivos (Fonsal 2009).

---

<sup>10</sup> Conversé con el personal del archivo del IMP el 28 de julio de 2017. Esta entidad reemplaza al Fonsal desde 2010. Sobre el componente cultural y social del *Proyecto de rehabilitación*, el personal me indica que el IMP ha transferido la documentación relativa a estos temas a la Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico Quito Turismo. El 30 de julio de 2017 visité esta entidad y la persona responsable de la gestión turística en La Ronda me indicó que desconocía la ubicación actual de dicha documentación.



El Fonsal (2009) explica seguidamente qué usos del espacio serán permitidos: “Los nuevos usos generados tanto por el proyecto como por los propietarios particulares son: vivienda, cafeterías, restaurantes, bar cafetería con música en vivo, galerías de arte, vivienda para artistas, artesanías, oficios (hojalatería, sombrerería, bordados, sastrería, cerería), agencia de viajes (...)”. En esta línea, según los datos del *Proyecto de rehabilitación*, propietarios o arrendatarios de las casas abren 56 locales a partir de 2007; actualmente, son alrededor de 90 los locales comerciales y de servicios que funcionan en ellas (Guerrero 2016).

En el marco foucaultiano poder-resistencia, puede considerarse que objetivos, métodos y resultados son expresiones de la desigual confrontación entre intereses establecidos desde el poder institucional, sea éste local o internacional, y sujetos que resisten desde diversas circunstancias de vulnerabilidad y capacidad de agencia. Para Durán, se trata de un “proceso de instalación de significados dominantes” (2015, 3); su perspectiva se suma a la línea crítica que, en términos de Santiago Cabrera, concibe los usuales procesos de patrimonialización como “analgésico frente a situaciones de inequidad social y como moneda de pago de los déficit sociales en participación y democracia” (2014, 18).

Puede inferirse que la prioridad sobre la rehabilitación del monumento a costa del desalojo y la desintegración de la sociabilidad construida por los vecinos tiene un sentido práctico en términos de previsión de ganancias pues el turismo cultural urbano depende de condiciones favorables al mercado: seguridad, limpieza, conservación, servicios. En el cálculo de las acciones de recuperación de imagen urbana subyace esta idea: “El centro histórico, convertido en reducto de la pobreza, puede perder centralidad y, por tanto, marginarse de la ciudad y la globalización” (F. Carrión 2000, 4).

## **2. Alianza gentrificación-mercado cultural**

*Gentry*, término nacido en el ámbito anglosajón, se refiere, denotativamente, a la burguesía, clase social conformada por “personas que viven de sus negocios empresariales o profesionales, como los banqueros, industriales, altos ejecutivos” (Oxford University Press 2017). Actualmente, el concepto de gentrificación ha adquirido innumerables significados hasta convertirse en un gran paraguas terminológico que, en general, se refiere al influjo de la gran ciudad (Duque Calvache 2016, 28).

La gentrificación puede usarse para observar los consumos culturales asociados al

llamado buen gusto y las preferencias por espacios iluminados, limpios, seguros, con servicios suficientes, satisfactorios, cómodos y modernos. Tales consumos y preferencias suelen caracterizar a estratos medios y altos que modernizan su estilo de vida, hecho que puede mediar entre un reconocimiento culturalmente compartido de condiciones básicas de higiene en un espacio urbano y exigencias de estilizaciones decorativas más refinadas.

Puede darse el nombre de gentrificación al cambio de imagen urbana implementado en La Ronda; su visualidad actual permite inferir la presencia de vaciamiento y la espectacularización, estrategias dirigidas al posicionamiento del mercado cultural. Veo estas dos modalidades de reconversión del espacio patrimonial ubicado en la urbe como el anverso y el reverso de una chaqueta. El término vaciamiento es el reverso; alude a las costuras que no deben verse y que aluden a los usos y valores simbólicos disonantes, alejados de una convención ideológica establecida institucionalmente, por ejemplo, formas de convivencia consideradas nocivas, usos de suelo incompatibles con el orden urbano, la salubridad social, el espacio patrimonial.

De acuerdo con el análisis del punto anterior, puedo interpretar en los siguientes términos el vaciamiento y la espectacularización aplicados en La Ronda: en vista de los usos del suelo dirigidos a hospedería indígena, taller-multifamiliar, fonda, bodega y comercio callejero, entonces, la gentrificación como mecanismo de elitización, llamado técnicamente, cambio de imagen urbana y mejoramiento de calidad de vida, justifica desmontarlos y remontarlos pragmáticamente y simbólicamente. Donde antes había una fonda, en adelante, habrá una cafetería o restaurante iluminados, limpios, con baños para hombres y mujeres, servicio de *Internet*; no se admite hospedería indígena, tampoco comercio callejero; en su lugar, habrá un hotel con todos los servicios requeridos por el turista, incluidos agencia de viajes y locales de artesanías; los talleres deben adquirir la fisonomía de microempresas y los artesanos deben transfigurarse en promotores de productos culturales. Ya no habrá lugar para los famosos sobadores de la calle ni los vendedores de plátanos, menos aún, para los cachineros. La espectacularización es pues el anverso de la chaqueta, es decir, lo que debe mostrarse: una vitrina detrás de la cual, los productos culturales aparecen libre de conflictos.

Al parecer, la gentrificación se impone como puerta obligatoria de acceso al mundo globalizado pues a través de ella es posible sostener cualquier proyecto de turismo patrimonial en un espacio urbano inserto en la lógica de la modernidad. La visión orientada a una alianza entre calidad de vida de los habitantes e inserción del espacio patrimonial en el mundo global se resuelve en el posicionamiento del mercado cultural

que funciona como una camioneta a la cual los pocos vecinos del barrio están conminados a subirse, sea como nuevos emprendedores de cafés tipo soda, sea como vecinos que deben acostumbrarse al perfil bohemio nocturno o como artesanos convertidos en microemprendedores; para estos últimos, la propia reproducción debe encuadrarse en la nueva dinámica de producción y consumo de productos culturales.

La actual información periodística o publicitaria disponible en *Internet* presenta a La Ronda como lugar turístico donde puede disfrutarse de canelazos, empanadas de viento, quesadillas, humitas, quimbolitos, dulces de ayer: colaciones, claritas, ostias; donde el visitante puede revestirse de quiteñidad a través de representaciones teatrales referidas a leyendas, personajes típicos, próceres de la Independencia; donde se desarrollan exposiciones de arte y conciertos de música nacional; donde todos pueden sentirse “chullitas quiteños”, “quiteñas bonitas” y, además, donde todos están seguros pues hay vigilancia y parqueaderos.

Si bien, éste es el perfil más vendido de La Ronda, desde aproximadamente 2011<sup>11</sup>, se observa un problema latente. Los arrendatarios de los restaurantes y cafeterías incluyen, tras importantes inversiones personales, la novedad del *karaoke* acompañado de la pista de baile, el espectáculo de farándula, el expendio de bebidas alcohólicas, con lo cual aumentan significativamente sus ganancias. Dado que una buena cantidad de arrendatarios se vuelca a este tipo de oferta fácilmente atractiva, sobre todo, a población adolescente y joven, La Ronda pierde, en cierta medida, la fisonomía *gentrificada* con la cual se presenta a partir de 2007 y adquiere, en adelante, cualidades de zona rosa nocturna.

Los consumidores de la fisonomía *gentrificada* dejan de frecuentar La Ronda, que empieza a lucir abandonada durante el día y descompuesta durante la noche. El Municipio asume el desafío de dialogar con los arrendatarios y vecinos a fin de reorientar el uso del suelo hacia la normativa vigente que restringe el consumo de bebidas alcohólicas en centralidades históricas de primer orden. Actualmente, los actores gestionan intereses contrapuestos en torno a derechos individuales, normativa y valores simbólicos colectivos.

La Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico Quito Turismo se encuentra empeñada en reorientar el sentido bohemio atribuido a La Ronda

---

<sup>11</sup> Esta información proviene de un diálogo que mantuve con Paulina Rugel, representante de Quito Turismo, el viernes 30 de julio de 2017. Sobre documentación disponible a la consulta en torno al componente cultural de los proyectos aplicados en La Ronda me indica que desconoce su ubicación, de manera que me concentro en la información verbal.

hacia la tertulia cultural revestida de símbolos románticos como la serenata y las formas de recreación de tiempos pasados idealizados. La idea de fondo es mantener la tradición del “Barriecito de rancio abolengo” convertida en producto de consumo cultural-patrimonial. Una de las vías para afirmar esta unidad simbólica es el posicionamiento de locales comerciales donde se comercien productos culturales creativos que respondan a las preferencias de consumo cultural a nivel, local, nacional e internacional. Varios vecinos actuales, según esta entidad, han asumido como propios estos valores simbólicos mientras que los arrendatarios de los locales desean el mejoramiento de las ganancias. Estos actores se encuentran en proceso de diálogo.

### **3. Sentidos posibles de La Ronda actual**

La pregunta por el sentido propia de la semiótica es tremendamente ambigua e inasible y obliga a convocar a varias fuentes a la vez: la propia subjetividad, las cualidades inherentes al objeto considerado como signo, las intenciones del productor -a veces, oscuras para él mismo, construidas como una verdad o declaradamente itinerantes-, el contexto y las circunstancias de enunciación. La búsqueda del sentido consulta todas las fuentes potencialmente útiles para completar los espacios vacíos que son inherentes al mensaje en cuanto signo (Eco 1993, 13). Se trata de un trabajo de cooperación interpretativa regulado por el mismo mensaje.

El primer mensaje puede ser el nombre mismo. ¿Por qué “La Ronda”? Rondar o andar de noche por una población para prevenir desórdenes (Real Academia Española 2017) era tarea de los alguaciles de las ciudades novohispanas (Pazos Pazos 2010, 685). El chaquiñán por el que caminaban los Quitus y, posteriormente, los Incas llevaba ya ese nombre castellano desde finales del siglo XVI, según consta en un documento oficial de 1592 (Jurado Noboa 1996, 26). Actualmente, la visualidad de La Ronda es la de una calle peatonal dispuesta al consumo cultural; simbólicamente, representa un límite entre el Quito patrimonial embellecido y sus extramuros de retraso y pobreza que, a partir de allí, se expanden al sur.

En La Ronda se destilan los zumos de imaginarios elitistas de herencia hispanista que aspiran a afirmar la centralidad de la ciudad capital y fortalecer la conciencia de nación. Una de las fuentes de este sentido posible se encuentra en la conmemoración de los cuatrocientos años de fundación española de Quito, en 1934. Durante el acto, en forma unánime, la élite política e intelectual quiteña convocada al evento ratifica la fundación

española del cabildo quiteño asumiéndolo como la colocación de la primera piedra de la nacionalidad ecuatoriana (Bustos 2007, 112-13).

La política cultural establecida por el Fonsal conserva el espíritu simbólico de esta conmemoración y, en virtud de ella, establece que La Ronda forma parte de la Plaza Grande, centralidad principal del CHQ y, como tal, debe alinearse a la imagen de la “Capital de la República”, “espacio simbólico por excelencia del Ecuador” (Fonsal 2009). Se entiende por centralidad un “elemento de interrelación entre ciudad-sociedad-espacio” (Pino Martínez 2010, 27); existe una centralidad urbana cuando las personas convergen en ella para construir una sociabilidad de encuentro, de contacto con valor simbólico, con significado socialmente compartido.

La Ronda, como continuidad de la Plaza Grande, se arroga, en un tono, tal vez, más informal-bohemio, la reafirmación de la quiteñidad hispanista-colonial sobre la cual se construye el fundamento identitario de la nación ecuatoriana. En esta línea, se la compara actualmente con la calle Sierpes de Sevilla (El Comercio 2013), en Andalucía, igualmente peatonal, estrecha, de grandes casas adornadas con balcones y llenas de almacenes con productos tradicionales y modernos; se recuerda su parecido, en el plano funcional, con las murallas que protegían las ciudades hispanas medievales o se percibe como avance de la modernidad la superación de su condición prehispánica de lugar de botadero o lavado de ropa bajo el Puente de los Gallinazos, actual Puente de la Paz. La Ronda lleva el nombre de Puente de los Gallinazos hasta el siglo XIX por estar sobre el río llamado en kichwa *Ullaguanga-yacu* –Río de los Gallinazos- donde desembocaban las aguas servidas de la quebrada, llamada después, de Jerusalén y, posteriormente, rellenada para convertirse en calzada (Jurado Noboa 1996, 25).

El contenido simbólico de la conmemoración de la fundación española de Quito es de color blanco o “blanqueado” en el sentido de arrogación del espíritu hispánico como canal de acceso a la civilización occidental, depositaria de los valores revelados por la modernidad, entre ellos, progreso, urbanidad, buenas costumbres. Este contenido simbólico se vuelve memoria colectiva; el discurso del indigenismo de ese mismo momento histórico no puede competir con la historiografía de la hispanidad (Bustos 2007, 130); tampoco pueden competir con este discurso otras voces consideradas subalternas, las de indios, negros y mestizos.

El blanqueamiento puede definirse como un proceso de aculturación, transculturación o modernización que provoca cambios significativos de tipo étnico-

cultural en grupos o individuos (Espinosa Apolo 2003, 11). Sin entrar a desarrollar exhaustivamente este concepto, que puede remontarse al mito ario originado en Alemania a finales del siglo XVIII (Dussel 2000), interesa en este estudio su vinculación con el imaginario hispanista para el cual el mestizo, el indio y el negro están excluidos de la pureza atribuida al blanco<sup>15</sup> y, en consecuencia, segregados en todos los órdenes: social, económico, cultural, estético.

La Ronda, para muchos, es visualmente bella. Jorge Enrique Adoum (2000, 45) critica el hecho que “la belleza es pues por definición blanca, según el modelo introducido aquí, y ya para siempre, por Europa”.

En el imaginario colectivo quiteño, “los blancos son más bonitos que los indios, son altos, de piel blanca, rubios, de ojos claros, rasgos finos” (2000, 49). Desde esta puerta de acceso a La Ronda, se intuye que la herencia colonial es percibida como un símbolo de blanqueamiento identitario, de belleza arquitectónica hispánica, de refinamiento cultural, de orgullo capitalino digno de conservarse<sup>12</sup>.

El Fonsal (2005) encuentra en el perfil identitario de La Ronda un atributo peculiar: su historia artesanal. En principio, el fundamento de esta confirmación vocacional se encuentra en la diversificación de oficios que caracterizaba al barrio antes de la intervención; de ellos se nombra, usualmente, la hojalatería, sastrería, carpintería, cerería; junto al perfil bohemio, éste es el perfil más difundido en la información promocional de La Ronda, disponible en *Internet*.

A partir de 2014, puede afirmarse que Quito Turismo retoma la orientación normativa del Fonsal en cuanto a uso de suelo y, además, incorpora a la política cultural la tendencia que concibe al patrimonio como un “hecho cultural vivo” (T. Altamirano 2000, 21) cuyos productos pueden considerarse como “activos culturales” (T. Altamirano 2000, 21) en cuanto acumulan saberes, los cuales pueden convertirse en valores agregados en el marco de transacciones de compra-venta; vendedor y consumidor están convocados a transitar entre el valor de uso y el valor de cambio del producto cultural; se trata, me parece, de resignificar el propósito del mercado cultural que, así como satisface la necesidad de identidad, satisface también la necesidad de mejorar la condición económica del artesano.

Es en esta línea que Quito Turismo realiza un estudio de mercado y propone el

---

<sup>12</sup> Si se profundiza en las implicaciones semánticas de este término, podría reconocerse que, en principio, el término blanco alude al tipo caucásico, no al tipo español-mediterráneo, además, España tuvo, como se sabe, diversas hibridaciones con el mundo árabe y judío.

proyecto *Manos en La Ronda*, con el objetivo de “obtener y promover emprendimientos patrimoniales dinámicos e innovadores que permitan desarrollar y consolidar el rol de los oficios y las artes” (Quito Turismo 2013). La construcción simbólica de La Ronda como calle tradicionalmente artesanal, probablemente, emerge de la presencia de artesanos y maestros de diversos oficios que ocupan la calle durante la década del 70 cuando se produce la gran migración a la capital. Según explicaciones anteriores, en esa década, la calle adquiere un perfil popular-indígena que trastoca el imaginario hispanista alineado a una jerarquía de estrato social y cultural.

El objetivo expreso de *Manos en La Ronda* consiste en reconvertir el contenido simbólico del trabajo artesanal a través de la inserción de estrategias de mercado apropiadas a los consumos urbanos actuales, una de las cuales se orienta a la hibridación de la tradición artesanal con la inclusión de “elementos contemporáneos” que se diferencien por la “innovación” de diseños y por la forma de exhibición. Con estos componentes, el proyecto aspira a incluir nuevos valores simbólicos en los productos artesanales (Quito Turismo 2013).

El objetivo revela la necesidad de instalar contenidos identitarios en virtud de las exigencias del mercado turístico; es decir, la necesidad de modelar formas de producción cultural a la medida de potenciales consumidores. Puede percibirse también que se pretende reafirmar no solo el patrimonio material -la casa rehabilitada- sino, además, el inmaterial –el saber de los habitantes- e incluir en esta categoría, no solo la producción socialmente aceptada como alta cultura, sino también la que proviene del productor menor que sube de estatus social y económico al constituirse en microemprendedor; tal es la corriente impuesta por el comercio turístico globalizado. Estas dos interpretaciones se identifican con la mirada de García Canclini sobre el giro del patrimonio hacia el mercado cultural:

(...) frente a una selección que privilegiaba los bienes culturales producidos por las clases hegemónicas -pirámides, palacios, objetos legados a la nobleza o la aristocracia-, se reconoce que el patrimonio de una nación también está compuesto por los productos de la cultura popular: música indígena, escritos de campesinos y obreros, sistemas de autoconstrucción y preservación de los bienes materiales y simbólicos elaborados por grupos subalternos (1993, 17).

En las casas adquiridas y restauradas por el Fonsal entre 2005 y 2007 (E. y. Peralta 2009) funcionan, actualmente, los siguientes talleres promovidos por Quito Turismo: en la casa 989 se agrupan cuatro talleres bajo el nombre de Artes y oficios de la Escuela

Quiteña; se trata de los talleres: Forja Artística, Tallado en Madera, Orfebrería y Taraceado en Madera. Otros talleres se posicionan también como herederos del talento artesanal de generaciones anteriores; entre ellos, en la casa 762, se encuentran el taller Umacatama, del artesano de sombreros, Luis López. En la casa Oe1-126 se encuentra Hojalatería Silva, del artesano Humberto Silva, quien reproduce en miniatura objetos de la cotidianidad doméstica.

¿Cuáles son los sentidos posibles del nombre Escuela Quiteña en este espacio? Según el guion museográfico del Museo Jacinto Jijón y Caamaño<sup>13</sup>, el concepto de Escuela Quiteña es usado, originalmente, por Pedro Fernán Cevallos y Juan León Mera. Jijón y Caamaño (1949) retoma este concepto en su conferencia *Arte Quiteño* y lo desarrolla desde su visión hispanista que, en síntesis, encuentra en el talento local quiteño del período colonial cimientos de orgullo para la nación, así, algunos de los grandes cuadros de Miguel de Santiago “son muy al estilo de los de Velásquez” (Jijón y Caamaño 1949). En su momento, esta visión intenta dignificar el talento local a partir del parámetro referencial europeo. Dice Jijón (1949): “Quito fue un reino, no una humilde, oscura y olvidada colonia española, de grandes arquitectos, exquisitos escultores y tallistas, robustos pintores y magníficos decoradores como lo pregonan los claustros e iglesias de esta Muy Noble y Muy Leal Ciudad de San Francisco”.

En suma, desde ese sentido de “dignidad referencial” derivado del pensamiento ilustrado decimonónico, el arte ecuatoriano debía nutrirse del arte europeo oponiendo a una actitud mendigantemente colonial, una actitud altiva de reino americano que ha recibido el legado de la civilización y lo ha enriquecido con el talento innato local.

Podría decirse que estos tres locales adscritos a Quito Turismo a través de *Manos en La Ronda* aspiran a actualizar el estatus artístico de la denominada Escuela Quiteña, que eleva el arte colonial quiteño a la estatura atribuida al arte europeo. La Ronda actual subsumida por el mercado cultural convoca a los herederos de ese talento innato para las artes manuales a abrir sus talleres a los turistas con la consigna de revelar sus secretos a la curiosidad del potencial consumidor de productos culturales. Podría decirse que Legarda, Caspicara, Olmos, Santiago, se reconvierten en La Ronda para el consumo turístico actual. Dicen los textos que presentan los productos de los mencionados locales:

Tallado en madera, oficio emblemático de la Escuela Quiteña en el que se talla diferentes maderas finas, logrando un diseño ornamental barroco (Sic).

---

<sup>13</sup> La curadora es Susana Fernández Salvador, historiadora del arte.



Taraceado en madera, arte de la construcción de muebles con incrustación de varios tipos de madera y metales, fusionado con la creatividad, diseño y buen gusto de los artesanos quiteños que conservan esta técnica tradicional<sup>14</sup>.

La Ronda actual ofrece al consumidor la bohemia reconvertida en producto cultural con forma simbólica de objeto de deseo. En la estructura del relato (Barthes 1977), el consumidor funciona como el sujeto que va en busca del objeto de deseo: por un lado, éste se reviste del estado festivo, creativo, anárquico y despreocupado, asociado a la versión del chulla quiteño que “se pasa la vida encantado”; por otro lado, el objeto de deseo se identifica con la experiencia de la bohemia en su sentido de tertulia culta, literaria, política, a la que son citados políticos, embajadores, literatos, artistas, los llamados “hijos predilectos” de La Ronda, considerada “el más antiguo, pintoresco y legendario lugar del Quito colonial” (Comité pro mejoras de La Ronda 1967, 2). El símbolo identitario fusiona el valor arquitectónico de la calle y el componente ideológico identificado con la alta cultura.

La unidad arquitectónica de la calle funciona como ayudante clave. El monumental arco de piedra que sostiene al Puente Nuevo<sup>15</sup>, por la noche iluminado de azul, vierte en el consumidor el primer influjo bohemio con efecto tónico; seguidamente, ayudan la estrechez y peculiar contorneo de la calle y los balcones que se miran cara a cara ofreciéndose geranios rojos. En esta composición espaciotemporal, es posible la actualización simbólica del ritual de conquista acriollado que incluye un “chulla” cantor, o uno contratado, una quiteña “bonita” y el acto de la serenata con guitarras; la fotografía del dúo Benítez y Valencia consagra este ritual como producto cultural.

Este esquema simbólico está detrás de la anécdota atribuida al pasillo Negra Mala. Hacia 1935, en la versión de Jurado (1996), el artista cayambeño Sergio Mejía Aguirre dedica a Ana Luisa Muñoz, una atractiva mujer de tez canela, la canción referida; ella fue dueña de la casa que después se llamó El Murcielagario, donde funciona actualmente el restaurante La Negra Mala. En la versión de Guaña (2010), la negra fue, en realidad, la guayaquileña Rosa Merchán, igualmente de tez morena quien rompió la promesa de matrimonio una vez que regresó a Guayaquil. El texto de la publicidad del restaurante, escrito en inglés, difunde la versión de Jurado, más apropiada para vender la quiteñidad

---

<sup>14</sup> Texto del folleto publicitario de *Manos en la Ronda*, sin datos de edición.

<sup>15</sup> El Puente Nuevo fue construido en 1909, durante la presidencia de Eloy Alfaro (Jurado Noboa 1996, 172), (E. Peralta 2007, 46).

bohemia pues Ana Luisa Muñoz fue quiteña, propietaria de la casa, de posición acomodada y promotora de las tertulias<sup>16</sup>.

El pasillo compuesto por un cayambeño se vuelve una apropiación identitaria de la quiteñidad por su vinculación a la circunstancia espacial y causal que determina su composición. El restaurante La Negra Mala se apropia de esta vinculación y aparece reconvertido en producto cultural propiamente rondeño con una forma, podría decirse, equivalente a tienda-museo de sitio.

Alfredo Carpio es autor de uno de los pasacalles en los que se fusiona emblemáticamente la quiteñidad con el legado monumental hispanista del CHQ y el espíritu bohemio, festivo y anárquico, atribuido al personaje del chulla quien se consagra como su propietario y, a la vez, como símbolo de la quiteñidad enorgullecida de la dote colonial-hispanista. El compositor patenta la autoría de *El chulla quiteño en 1947*<sup>20</sup>, once años antes de la publicación de *El chulla Romero y Flores*; puede inferirse que Jorge Icaza ya cuenta con este referente para la construcción del personaje.

El compositor quiteño Carlos Guerra Paredes, quien solía dar serenatas en esta calle a una profesora normalista (Avilés Pino s.f.), es el creador de las melodías para el albazo *Guitarra vieja* y el pasillo *Confesión*, canciones de cuyo valor artístico se apropia La Ronda para fortalecer su identidad bohemia.

El reconocido poeta Hugo Alemán nace en La Ronda en 1898 y conforma el grupo literario de la calle junto con el ya mencionado escritor Augusto Arias, quien, igualmente, nace en La Ronda (Comité pro mejoras de La Ronda 1967, 2) y escribe el poema Ojeras que se vuelve otro pasillo representativo del espíritu bohemio; este artista funda junto con Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade, escritor, diplomático, secretario del Partido Socialista, la revista *Crepúsculo* (Avilés Pino s.f.). Carrera Andrade visita La Ronda frecuentemente, además, porque su hermano compra allí una casa (Jurado Noboa 1996, 213). Ana Luisa Muñoz hace de su casa un sitio de tertulia política y literaria (Ñan Magazine 2017) donde acuden, precisamente, los llamados “hijos predilectos” de La

---

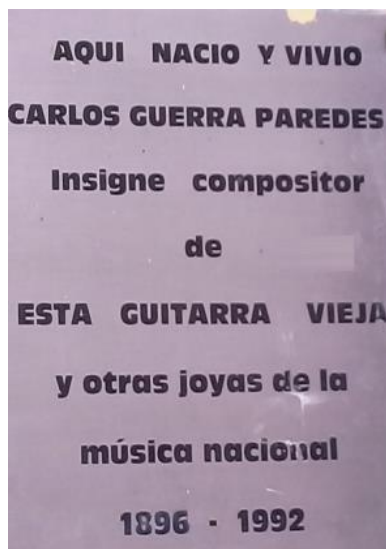
<sup>16</sup> *History Bad Black Lady House. Around 1935, in the house of the southern side of the Street, there was a neighborhood grocery store, which had a Street bar in its basement. Visitors would enter this so-called “bat house bar” through a sort of hatchway. The house of Doña Ana Luisa Muñoz Jiménez became a literal gathering place, the favorite spot of bohemian artists, poets, and writers, musician to meet and talk. In 1935 the pianist Sergio Mejía composed the pasillo tune entitled “Negra Mala” (Bad Black Lady), which was dedicated to the owner house.* El texto publicitario puede traducirse al castellano así: Historia de la casa El Murcielagario. En 1935, en la casa del ala sur de la calle, había una tienda de víveres en cuyo sótano funcionaba un bar callejero. Los visitantes llegaban a este lugar llamado “murcielagario” a través de una especie de escotilla. La casa de Doña Ana Luisa Muñoz Jiménez se convirtió en un lugar de tertulia, el sitio favorito de artistas, poetas, escritores y músicos bohemios para reunirse y conversar. En 1935, el pianista Sergio Mejía compuso el pasillo titulado “Negra Mala”, dedicado a la dueña de casa

Ronda, caracterizados por su “exquisita sensibilidad” (Comité pro mejoras de La Ronda 1967, 2).

Los canelazos, los platos típicos, la decoración de los locales y diversas imágenes textuales y placas recordatorias animan a conectarse con estas dimensiones simbólicas.

#### Fotografía 1

Placa de Carlos Guerra Paredes



Fuente y elaboración propia

Apelativos como: calle “tradicional”, “bohemia”, “legendaria”, “emblemática”, “típica”, “antigua”, “histórica”, “pintoresca” donde se concentra la “esencia misma de Quito” (El Comercio 2013) aparecen en las cartas de menús, en páginas *web* y en diversos actos de habla de los promotores culturales, reporteros de periódicos y actuales microemprendedores artesanales. Así se expresa el artesano de sombreros Luis López: “El turista que viene acá a La Ronda es el ochenta por ciento nacional y viene con una necesidad básica, que es la identidad. Está en un ambiente tan bonito, tan colonial, que quiere ver artesanos que tengan esa identidad” (Ministerio de Turismo 2013).

En síntesis, este particular catálogo de enunciados media entre el orgullo hispanista de la arquitectura colonial –la castellana estirpe o el “precioso patrimonio nacional”-, la legitimación del espíritu bohemio –“la vida la paso encantado”- y la legitimidad de las formas asociadas a la alta cultura, la de los “hijos predilectos” de La Ronda. Estos son los ingredientes de la construcción de La Ronda como producto cultural tradicional.

## Fotografía 2

### El viejo farol de La Ronda



Fuente y elaboración propia

El perfil tradicional asociado a un tiempo anterior a la modernidad de la gran ciudad se hibrida con las formas de consumo llamadas contemporáneas. En la casa 707 se agrupan cuatro locales comerciales de un tipo de artesanía que combina lo tradicional y lo moderno y busca diferenciarse de lo recurrente. Los talleres Guayasamín, Mayta&Co, Artesanía Urbana y De Tigua para el Mundo. Los propietarios y creadores de la marcas han ganado el concurso de *Manos en La Ronda* al proponer innovaciones como las siguientes: Taller Guayasamín ofrece prendas de vestir y artículos con diversas utilidades: jarros, termos, cuadernos y diversos adornos cuya característica diferencial es el estampado de imágenes de obras pictóricas del reconocido pintor quiteño.

Diego Madriñán, Marcela Cevallos y Gabriela Vera son los gestores de la marca Mayta&Co. la cual convoca también a otros artistas asociados como Nelson Román, Edgar Carrasco, Félix Arauz, Carolina Vallejo, entre otros. El propósito explícito de la marca es: “vestir el arte” (Mayta & Co. 2017) con prendas de moda urbana que llevan estampadas las obras pictóricas de los artistas. El local Artesanía Urbana experimenta sobre la materia prima y sus posibilidades formales y simbólicas. A esta intención de innovación dirigida al mercado cultural urbano se asocia la propuesta de Luis Ugsha, artista indígena que trabaja con los materiales originarios, cuero de borrego y madera, y los colores primarios característicos de la pintura y las máscaras elaboradas por los artistas de Tigua.

El sentido de los productos culturales innovadores es replantear el concepto de la artesanía y construir canales simbólicos de identificación con un concepto reelaborado de quiteñidad que camina con un pie en la modernidad y con el otro, en la tradición. Me parece que el hispanismo, el indigenismo y lo urbano asociado a lo moderno son subsumidos por el mercado cultural que, en definitiva, orienta las líneas creativas hacia el potencial consumidor.

En resumen, los siguientes ejes de articulaciones simbólicas son anclajes preliminares de significación en proceso de construcción y en capacidad de activar nuevos interpretantes:

- La Ronda significa reafirmación de la identidad quiteña hispana-colonial.
- La Ronda significa el resguardo protector y demarcativo de la centralidad de la Plaza Grande donde se funda simbólicamente la nación ecuatoriana.
- La Ronda significa la posibilidad de revivir una época dorada, la de la Escuela Quiteña, que eleva el arte colonial quiteño a la estatura atribuida al arte europeo.
- La Ronda significa la realización del deseo de actualizar la vida bohemia de artistas emblemáticos, embajadores de la quiteñidad y la nacionalidad ecuatoriana.
- La Ronda significa apropiarse simbólicamente de una casa colonial o republicana de élite.
- La Ronda significa estar dentro y estar fuera de una vitrina donde se exhiben múltiples experimentos de reinención de la quiteñidad.

## Capítulo segundo

### La hibridación, un recurso explicativo para entrar en La Ronda

#### 1. Hibridación, identidad cultural y quiteñidad

Dice Néstor García Canclini: “Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación” (2001, 20). Para darle sentido a este enunciado, el antropólogo y filósofo argentino radicado en México explora una ruta que permite observar la hibridación como un “recurso de explicación” (2001, 18) de procesos culturales caracterizados por fusiones; tales procesos se encuentran situados en la circunstancia espaciotemporal de la globalización, reconocibles ya desde finales del siglo XX (2001, 21).

De acuerdo con las investigaciones de campo del autor, la hibridación puede usarse para estudiar, entre otros fenómenos, composiciones figurativas en las que aparecen representaciones de la cosmovisión andina junto a representaciones religiosas del cristianismo, melodías étnicas interpretadas con instrumentos clásicos, fusión del rock y la música erudita con melodías populares asiáticas y afroamericanas (García Canclini 2001, 36). Con la lente de la hibridación puede estudiarse también la “reconversión económica y simbólica” gestionada por “migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos” (2001, 17). La mayoría de estos fenómenos se parecen sustancialmente a los observables en La Ronda.

Es necesario aclarar que la hibridación no busca erigir parámetros de juicio estético ni normativo; se trata de un recurso teórico que aspira a pasar de la descripción a la explicación de “las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas” (García Canclini 2001, 18).

El autor propone la siguiente definición de hibridación; se trata de “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez, cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras” (García Canclini 2001, 14).

Es claro que la definición cuestiona el fundamentalismo cultural

manifestado en una posición identitaria a la cual el autor denomina autoestima etnocéntrica (2001, 25) en cuanto busca, afirma o defiende la pureza, la autoreferencialidad de las identidades culturales. El autor se posiciona por una visión de la identidad cultural opuesta al etnocentrismo, es decir, a la fijación en una idea de pureza o autoreferencialidad identitaria; de hecho, habla del “riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas” y de la posibilidad o, tal vez, necesidad de clausurar “la pretensión de identidades ‘puras’ o auténticas”. Al asumir que el etnocentrismo puede convertirse en un argumento para la guerra entre culturas, el autor se plantea la pertinencia de políticas de hibridación que puedan servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas (2001, 20).

Desde este lugar de enunciación que puede percibirse como punto de equilibrio, la hibridación permite un acceso al concepto de identidad cultural por un camino distinto del más explorado, aquel que tiende a delimitar en un sujeto colectivo rasgos propios, puros, estables. Puede inferirse que la identidad cultural, en la mirada del autor, antes que una esencialidad, es un lugar de tránsito en el que se dejan y recogen diversas maletas de valores identitarios en calidad de préstamo, canje, donación, apropiación y otras formas de transacción generadoras de hibridación.

La hibridación implica tanto presencia de contradicciones cuanto posibilidad de alianzas fecundas. Consciente de estas dos coordenadas, el autor intenta explicar de qué manera se reconoce lo distinto y se abordan las tensiones de las diferencias (2001, 20) pues “una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado” (2001, 20).

El hilo argumentativo del autor conduce a pensar que la raíz del etnocentrismo se encuentra en el pensamiento moderno “acostumbrado a separar binariamente lo civilizado de lo salvaje, lo nacional de lo extranjero, lo anglo de lo latino” (García Canclini 2001, 25); las supuestas oposiciones binarias serían innumerables: lo histórico y lo mítico, lo local y lo foráneo, lo culto y lo popular, lo artesanal y lo industrial, lo urbano y lo rural, lo precolombino y lo novohispano, las bellas artes y las artesanías.

Podría decirse que el fundamentalismo cultural expresa tácitamente la herencia aristotélica del tercero excluido: un ente no puede ser y no ser al mismo tiempo; no existe la posibilidad de una tercera opción parecida a “yo soy muchos” en el sentido en que me he enriquecido y apropiado de valores identitarios diversos

y, al mismo tiempo, he donado los míos. Intuyo que Bolívar Echeverría transita por este camino al pensar que la identidad cultural solo puede existir como evanescencia en cuanto ejerce la ambivalencia: paradójicamente, la identidad cultural es y no es al mismo tiempo; se condensa y se esfuma simultáneamente; determina los comportamientos de los sujetos que la usan o ‘hablan’ y está, simultáneamente, siendo hecha, transformada por ellos (2001, 63-77).

Desde esta perspectiva, se me ocurre que las definiciones de identidad cultural en las que aparece la presuposición de componentes genuinos podrían matizarse de manera que se consideren las recíprocas donaciones generadoras de los rasgos considerados identitarios. La definición generalizada de identidad cultural como “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (Real Academia Española 2017) podría reescribirse, tal vez, como el conjunto de rasgos en construcción con los demás; lo mismo cabría para definiciones que consideran “peculiaridades lingüísticas, cosmovisión, tradiciones culturales y productos artísticos” como rasgos que “conforman un bagaje cultural genuino y particular” de un grupo (Espinosa Apolo 2000, 13). Siguiendo a García Canclini (2001, 15), es oportuno recordar que el mismo castellano, idioma oficial de Ecuador, es el resultado de múltiples hibridaciones con otras lenguas: el latín, el griego, el árabe, el euskera, el francés, el inglés y diversas lenguas originarias de América Latina; se trata, como muchos otros idiomas, de un producto híbrido.

García Canclini (2011) advierte que ciertas realidades culturales permanecen, en alguna medida, intransferibles, inconmensurables, irreductibles; no son automáticamente traducibles a otro código cultural; advierto que se refiere a ellas cuando admite los límites de una teoría de la hibridación pues es consciente de realidades que no pueden o no quieren ser parte de una fusión. Piénsese, por ejemplo, en la dificultad de traducir de las lenguas *Inuit* términos como /qanik/ que requerirían una oración completa para designar la realidad de los copos de nieves justo antes de tocar el suelo (Gil 2017). Piénsese también en la traducción interpretativa de *Huasipungo* al inglés por *The Villagers*<sup>17</sup> o, en la de *El Chulla Romero y Flores* al alemán por *Caballero in geborgtem frack*<sup>18</sup> y, al francés por *L’homme de Quito*<sup>19</sup>.

La traducción alemana intenta representar una problemática identitaria ligada a la

---

<sup>17</sup> Diversas bibliotecas en línea identifican a la obra con esta traducción.

<sup>18</sup> Puede traducirse como El caballero con traje prestado.

<sup>19</sup> Puede traducirse como El quiteño o El hombre de Quito.



lucha por el ascenso social, sin embargo, ésta debe dejar fuera el término kichwa que constituye el corazón del título en castellano en cuanto apela a múltiples sentidos que dan contenido a esa lucha; se trata de contenidos intransferibles en términos de traducción automática a otros idiomas y a otros códigos culturales situados, inclusive, dentro de los márgenes del mismo territorio ecuatoriano.

El texto literario recurre a convenciones ideológicas del imaginario quiteño que inducen a reconocer en el personaje del chulla Romero y Flores un prototipo de capitalino de clase media-baja que desdeña lo que en el plano del mestizaje biológico está más cerca del ancestro indígena y, en el plano del mestizaje cultural, tiene intención de parecerse a las convenciones urbanas occidentalizadas y se define como cholo, a su vez, raíz del término acholamiento que aunque se traduzca por avergonzamiento sigue siendo intransferible semánticamente, así como la expresión “cholerío de medio pelo” (Icaza 2016, 88).

El término kichwa chulla adherido al doble apellido castellano de rancio abolengo Romero y Flores y la familia de términos asociados al problema identidad cultural-ascenso social: cholo, longo, indio, aún explicados en notas, podrían permanecer como realidades intransferibles a códigos culturales como el alemán o el francés o, tal vez, el del mundo montubio o afroesmeraldeño.

Eduardo Kingman entiende la problemática del chulla Romero y Flores como construcción identitaria fundada en las tensiones binarias que se expresan en un proceso de diferenciación social y espacial y en un recelo de clase (2006, 19). Susana Dávila interpreta la construcción del chulla como “el descubrimiento de la dualidad escondida en la conciencia popular ecuatoriana” (1998, 4).

Me pregunto cómo podría traducirse al inglés, alemán o francés “chulla vida” de manera que los destinatarios logren acercarse semánticamente a la representación de un sentido de la vida festivamente anárquico, condensado en los versos “para mí todo es un sueño” y “me paso la vida encantado” que otorgan identidad colectiva a los capitalinos.

En inglés, el término /miscegenation/ significa, denotativamente, “a mixture of races; especially: marriage, cohabitation, or sexual intercourse between a white person and a member of another race” (Merriam-Webster 2017). En castellano, el término /mestizaje/ significa, denotativamente, “mezcla de culturas distintas, que dan origen a una nueva” (Real Academia Española 2017).

García Canclini (2011) hace notar, por un lado, que una traducción literal

del castellano al inglés dejaría dudas sobre los sentidos implicados en el término mestizaje y, por otro, que este término se resiste a ser sinónimo de hibridación en disciplinas como la historia o la antropología (2001, 14).

Puede entenderse este contrapunto entre dos términos que, denotativamente, son sinónimos reconociendo la validez de la reflexión de Carlos Meza (2017). Para este intelectual boliviano, el término mestizaje nace en el período colonial con un estigma de degradación connatural que aún no ha sido erradicado; sigue latente en las representaciones simbólicas identitarias de los países andinos: Ecuador, Perú y Bolivia, a los que pueden sumarse México y Guatemala, por la presencia de gran cantidad de población indígena. Dado que el término mestizo nace en un encuentro cultural “mayoritariamente violento” (Mesa 2017) y se estigmatiza con el sistema de castas colonial (Navarro García 1983) dirigido a clasificar las mixturas biológicas de acuerdo con su mayor o menor proximidad a la supuesta pureza blanca hispánica, sus connotaciones actuales siguen teniendo, dice Mesa (2017), “la fuerza de un misil” pues la potencia simbólica de la palabra mestizo sigue actualizando el sentido de la degradación.

Mirando hacia afuera, Pujadas estudia la identidad cultural en sociedades europeas y rusas donde existe una historia de conflictos xenofóbicos que han concluido en violencia colectiva. En estos contextos sociales, “la identidad consiste esencialmente en la búsqueda de la idea de continuidad de los grupos sociales” en medio de una confrontación dialéctica entre su “bagaje socio-cultural simbólico” (1993, 61) y circunstancias que ponen en peligro la supervivencia del propio grupo tales como invasión, guerra, migración forzada. Esta definición de identidad, si bien es históricamente alejada del contexto andino, permite prever que ciertos fundamentalismos pueden distorsionar los procesos de construcción de identidad cultural y convertirlos en campos de batalla simbólica y pragmática.

“Entre los años 1980 y 2000, el número de migrantes internacionales en el mundo pasó de 100 millones a 175 millones en el año 2000” (Blanco 2006, 35). Dentro de esta dinámica migratoria se han configurado comunidades transnacionales (Blanco 2006; García Canclini 1999, 68) cuya característica son las constantes interconexiones culturales habilitadas por el bilingüismo, la binacionalidad, el desplazamiento regular, entre otras prácticas (Blanco 2006, 21-22); la intencionalidad de tales interconexiones y sus resultados en clave de reciprocidad parecen alentar la necesidad y oportunidad del

diálogo entre culturas. Mi lugar de enunciación es, justamente, esta experiencia<sup>20</sup> de la cual deriva un modo de entender y vivir las interrelaciones culturales caracterizado por la experiencia de unidad y distinción al mismo tiempo, es decir, por una sociabilidad en la cual no cabe que “uno desaparezca en el otro o lo absorba”, sino que varias realidades diversas puedan ser una sola cosa promoviendo al mismo tiempo la autonomía de cada una (Cambón 2000, 39). García Canclini habla de una experiencia similar al mencionar que “la identidad de origen y la de destino pueden llevar al migrante a hablar ‘con espontaneidad desde varios lugares’ (2001, 20), como resultado de procesos de discernimiento valorativo inicialmente estimulados por la curiosidad, la extrañeza, el asombro, y seguidamente alimentados por la voluntad o la necesidad de interrelación. Con todo lo dicho, tiene sentido, entonces, pensar que “podemos vivir en estado de guerra o en estado de hibridación” (García Canclini 2001, 20).

## **2. La quiteñidad en La Ronda**

La Ronda actual se presenta como una gran vitrina donde la identidad quiteña o quiteñidad se ofrece como un producto cultural de tres dimensiones: el hispanismo, el indigenismo y la experimentación con estos ingredientes en función de tendencias asociadas a consumos urbanos modernos; tal dimensión construye fusiones de variado tipo que median entre lo espontáneo, lo planificado, lo intuitivo y lo imprevisible.

El grupo literario de La Ronda, de primera mitad del siglo XX es, tal vez, el actor clave en la construcción simbólica de la calle como la más genuina encarnación de la belleza arquitectónica hispánica, corroborada por su similitud con las calles de Toledo, según la percepción de Augusto Arias. El escritor rondeño utiliza la matriz de este parámetro referencial para los demás monumentos del CHQ; así, en la Iglesia de la Compañía, los “discípulos de Churriguera llegaron, en veces, a superar el genial retorcimiento de los estilos” (Comité pro mejoras de La Ronda 1967,

---

<sup>20</sup>La mitad de mi familia vive en Estados Unidos hace unos treinta años y esta realidad de convivencia transnacional motivada por la voluntad de relacionamiento cultural me ha estimulado a visualizar valores paralelos y también valores intransferibles en virtud de los cuales he constatado y constato que es posible coproducir con el otro, con el distinto, con el extranjero. Asimismo, al formar parte de un movimiento internacional motivado por la cultura de paz y fraternidad, he vivido un año en Colombia y he estado largas y cortas temporadas en Italia, Luxemburgo, Argentina, Perú conviviendo con personas de distintas culturas. Me parece que el verso de Dante citado por Cambón resume estas experiencias transnacionales en clave de cosmovisión comunitaria: “Si me entuase yo cual tú te enmías (Cambón 2000, 40).

9). El monumento como símbolo, nace, al parecer, del acto reflejo de idealización del referente hispánico.

Actualmente, siguiendo ese mismo criterio, suele compararse a La Ronda comercial con la calle Sierpes de Sevilla. La mirada oficial, institucional, intelectual y mediática refuerza el lazo identitario entre la monumentalidad colonial, materialmente bella, edificada con talento local, y la hispanidad eurocentrada. Recuértese que en el imaginario quiteño, según la investigación de campo referida por Adoum, la percepción de lo bello se encuentra mediatizada por la admisión de lo blanco como su parámetro, no de lo indio, lo negro o lo mestizo (2000, 45). En este sentido, la visualidad arquitectónica de la calle subsume al *chaquiñán* quitu que permanece en el lugar de la arqueología legendaria, asociada a una visión redicha del período aborigen anterior a la etapa colonial.

En el imaginario quiteño, esta visualidad arquitectónica y cualidad simbólica son percibidas como inconmensurables e intransferibles, en el sentido aquí otorgado a lo que no desea o no puede ser parte de una fusión. Dos son los significados primordiales que permanecen intransferibles: la belleza, aludida en el verso del pasillo El chulla quiteño con el enunciado calificativo “precioso patrimonio nacional” y su valor de rancio abolengo por proceder de castellana estirpe (Comité pro mejoras de La Ronda 1967, 18). En resumen, la dimensión hispanista de la quiteñidad se expresa en La Ronda a través de la relación belleza-arquitectura-linaje.

En otras palabras, el acento que la teoría de la hibridación otorga a las deudas adquiridas por un sujeto colectivo en el camino de la construcción identitaria está presente, primordialmente, en la carga simbólica atribuida a la arquitectura hispánica; en su estructura y en su fachada, ésta se preserva; aquello que se coloca a continuación, junto o coyunturalmente puede aceptar mediaciones. Las enormes casas construidas originalmente para concentrar a una extensa familia acomodada han sido rehabilitadas de manera que sea posible la cohabitación entre tienda- museo, café tipo soda y vivienda bajo una estética y funcionalidad gentrificada, adaptadas a las actuales políticas patrimoniales. Se trata de una reconversión del símbolo identitario inconmensurable en forma de producto cultural dirigido, al mismo tiempo, a la contemplación y al consumo.

El marco monumental permanece en forma de símbolo tradicional no negociable; en él se injertan las dos formas de la bohemia de las cuales La Ronda

se apropia para erigir su identidad de barrio y, seguidamente, la quiteñidad se reviste de ellas al apropiarse de este espacio. Una forma puede llamarse la intelectual, identificada con la llamada alta cultura, caracterizada por una sensibilidad exquisita. Esta forma conduce a experimentar la quiteñidad bajo un traje formal, de espíritu crítico, normativo, reflexivo, creador; es el que se colocarían los rondeños ilustres.

La otra forma de la bohemia proyecta los rasgos del chulla quiteño delineados en el pasacalle del cual se nutre en abundancia el espíritu festivo de la quiteñidad; estos rasgos se condensan en el eterno encantamiento, tal vez, como efecto de la neutralización del conflicto étnico del personaje, abundantemente abordado por diversas ciencias sociales. La voz poética que habla en el pasacalle se autoidentifica como chulla y este personaje de valores polisémicos parece compensar cualquiera de sus desequilibrios asumiendo el derecho a la posesión efectiva de la capital, particularmente, imponente por la ya explicada monumentalidad hispánica.

En este rasgo se encuentran contenidos también algunos que caracterizan al personaje de la novela icaciana: el olfato para la farra, el ejercicio de la galantería, la capacidad para crear cuentos e historias de amor capaces de atrapar la atención de los invitados, la habilidad para salir de la fiesta con el abrigo de otro (Icaza 2016, 101-109), en suma, la inconformidad con la construcción social que lo coloca en un lugar inferior al de la castellana estirpe así como el ejercicio de habilidades para sortearla.

En el marco monumental, se injerta también el talento artístico manual que cobra valor por la vía de la referencialidad a la Escuela Quiteña de la cual, La Ronda comercial extrae otro componente inconmensurable de la quiteñidad tradicional: la capacidad de igualar y superar los estilos artísticos generados en el mundo hispánico.

La dimensión indigenista aparece como usualmente se la conoce en el mercado urbano, bajo la forma de la artesanía reconvertida que tiende a fusionar recursos y referentes de la cosmovisión andina y la cultura occidental; su presencia en La Ronda adquiere el valor de la muestra, del toque intercultural.

Lo que aquí llamo dimensión experimental se refiere a las formas de hibridación relativas a productos novedosos, espacios compartidos por referentes aparentemente irreconciliables a través de estrategias de exhibición o de mensajes visuales y textuales con orientación publicitaria. El resultado de una mirada general a La Ronda desde esta hipótesis semiótica de la quiteñidad que la calle expone, vende y potencia simbólicamente puede resumirse de la siguiente manera.

En la casa 989, se exponen objetos estéticos de inspiración barroca producidos por los artesanos de los locales identificados con el nombre de Escuela Quiteña; el continente de exhibición es una vitrina de diseño más actual y minimalista, característica de una estética *gentrificada*. La lógica del consumo urbano vuelve natural la fusión de dos estéticas distintas y contradictorias.

### Fotografía 3

#### Composición publicitaria



Fuente y elaboración propia

En esta misma casa, se encuentra la chocolatería de nombre francés Chez Tiff. El chocolate se presenta como símbolo de quiteñidad a través de una efectiva permutación del simbólico apelativo Quito, luz de América por “cacao, luz de América”. En el otro apelativo publicitario “chocolate, manjar de dioses”, se resignifica, podría ser, tanto el uso espiritual del producto en las culturas prehispánicas cuanto su degustación privilegiada en un Olimpo simbólico donde se emplaza al consumidor.

La publicidad textual declara, además, que el chocolate de Chez Tiff combina la experiencia y el conocimiento suizos con la materia prima local, específicamente, de Moraspungo, así, el enunciante pone al producto local un vestido internacional que, simultáneamente, valida el saber hacer extranjero y actualiza el sentimiento de orgullo de la materia prima local y de las ventajas comparativas fundamentadas en la diversidad de pisos climáticos y ecosistemas del Ecuador, gracias a la cual son posibles los variados aromas y sabores del “mejor cacao del mundo”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Los datos referidos se encuentran en la página web: <http://www.chezriff.net/>

Se trata de la revitalización simbólica de una fórmula conocida en el comercio internacional como reprimarización de las economías periféricas: los países satélites venden materias primas y compran productos terminados a los países centrales quienes poseen el conocimiento y los bienes de capital para elaborarlos. En este local, entonces, la quiteñidad recorre un camino de hibridaciones entre mito, historia y comercio internacional, para intentar entretejer, simbólicamente, relaciones de reciprocidad en el acto del consumo.

Fotografía 4

*Chez Tiff*



Fuente y elaboración propia

En el local de artesanía llamado Cofradía, nombre alusivo a una de las instituciones católicas del orden colonial, en un mismo espacio se exhiben adornos relativos a la religiosidad católica junto con otros que hacen referencia a animales totémicos de Asia y de los pueblos y nacionalidades originarios del continente americano (por ejemplo, un dragón y un mono, respectivamente). Las reproducciones de la Virgen de Legarda han sido creadas siguiendo preceptos del arte académico, mientras que las figuras zoomorfas se enmarcan en el contexto del arte popular y la artesanía. A la entrada del local, se encuentra una composición de máscaras de Tigua que semeja un tótem encargado de proteger la entrada y, al mismo tiempo, de llamar la atención del turista.

## Fotografía 5

### Religiosidad



Fuente y elaboración propia

En la Casa de las Artes La Ronda puede verse una pieza hecha en madera cuyo diseño y acabados remiten a representaciones aborígenes. En contraste, una moderna estructura de vidrio y metal funciona como protección para la pieza de madera y, al mismo tiempo, recrea una estética moderna, de tendencia minimalista que representa, a más de lo industrial, una preferencia por la luminosidad del cristal.

Un pequeño vehículo motorizado de diseño futurista, con carrocería brillante, perfectamente lisa y pulida, contrasta con la sencilla plataforma de madera que lo sostiene frente a un muro antiguo, voluminoso, de textura irregular, característico de las construcciones coloniales. Al parecer, el giro del patrimonio hacia el mercado cultural establece una alianza entre tradición y modernidad. La relación museo-tienda, a veces conflictiva y a veces cooperativa, refleja la actual interacción entre patrimonio y mercado cultural.



Fotografía 6  
Figura en madera



Fuente y elaboración propia

Fotografía 7  
Figura futurista



Fuente y elaboración propia

En esta casa, se exhibe en este momento<sup>22</sup> la colección fotográfica Chicas Metálicas que presenta la actividad de las mujeres metaleras en Quito; ellas forman parte de las bandas de metal quiteño. Dice el texto del tríptico publicitario (Ruales 2017): el

---

<sup>22</sup> Durante la investigación de campo visité esta exposición inaugurada el 10 de Agosto de 2017.

objeto es “aportar información que contribuya a eliminar los prejuicios, estigmas y estereotipos alrededor de este género musical”. Mientras escucho a una de estas chicas, experimento, podría decir, sentimientos hibridados que, más o menos, se parecen a urgencias de respuesta a las preguntas: ¿qué significa la presencia de mensajes visuales relativos al rock metálico en La Ronda?, ¿es éste su lugar legítimo?, ¿qué autoridad sería la idónea para decidir? Allí están las chicas metaleras junto a la recreación museográfica de una peluquería de antaño donde se exhiben revistas de Kalimán, Tarzán o Archie que, en ese lugar, se transfiguran en valiosas antigüedades – aunque los personajes de cómic del mundo occidental estén, actualmente, diría, remasterizados en formatos digitales- junto a máscaras propias de la tradición quiteña de los “años viejos” del 31 de diciembre; se trata de composiciones nutridas por hibridaciones culturales con diversidad de valores simbólicos, colocadas en un mismo escenario donde parecen haber resuelto cualquier contradicción.

Ilustración 1  
Chicas metálicas



Fuente: Sebastián Ruales

[illegible]

El canelazo, símbolo de la tradición bohemia quiteña, se ofrece conjuntamente con Coca Cola y demás bebidas gaseosas desterritorializadas y también junto a Más, cola hecha en Ecuador. Humitas, quimbolitos y empanadas de viento se ofrecen junto a pizzas artesanales y panes de masa madre, asociados, últimamente, a la tendencia *hipster* que anima a consumir comida “fuera de la corriente principal”, del *mainstream*; en esa línea, entran la cerveza, el chocolate y la miel de abeja artesanales elaboradas en Quito o en otros lugares del Ecuador.

43

Fotografía 9  
Mi dulce recuerdo



Fuente y elaboración propia

Algunos locales comerciales ofrecen artesanías otavaleñas o de Tigua y los propietarios indígenas se asumen como microemprendedores; dominan el castellano y se encuentran familiarizados con estilos de vida *gentrificados*.

En algunos locales, se hallan objetos rústicos, por ejemplo, una plancha de cuero junto a objetos industriales como gigantografías escritas en inglés y español. Asimismo, en los patios de las casas pueden verse ramas de choclos secos colgadas en una viga de madera original, que actualizan visualmente la técnica tradicional de conservar la semilla; son, al mismo tiempo, objetos decorativos que pretenden combinarse, por ejemplo, con la pintura figurativa de una flor parecida a la del floripondio. La pintura de la flor recuerda la pertenencia de la casa a una familia urbana de clase media, así, lo rural y lo urbano, lo culto y lo popular se encuentran hibridados en varios patios típicamente andaluces, herederos de la arquitectura árabe, de estas casas consideradas unas de las más representativas del Quito colonial.

Fotografía 10  
Decoración con mazorca



*Fuente y elaboración propia*

Fotografía 11  
Gigantografía bilingüe



*Fuente y elaboración propia*

Puede afirmarse, provisionalmente, que los sentidos posibles de los mensajes visuales y textuales usados para representar, construir, experimentar o vender simbólicamente la quiteñidad se encuentran instalados en actos de recíprocas donaciones o apropiaciones que se perciben como intuitivas, espontáneas, planificadas, exploratorias, a través de las cuales circulan las expectativas del mercado cultural, los valores patrimoniales, las formas tradicionales y modernas de sentirse quiteño.

Me parece válido encarar los sentidos posibles de estas composiciones sobre

la base del reconocimiento de la infertilidad de los prejuicios. La hibridación cultural se presenta como una de las expresiones de un mundo interconectado (García Canclini 2001, 18) y responde a la pregunta: qué puedo hacer y ser con el otro, cómo puedo encarar las diferencias (García Canclini 1999, 65). Encuentro en La Ronda actual un espacio para reflexionar sobre estas preguntas en clave de cosmovisión comunitaria. Tal vez, la intención de hacer con el otro, el diverso, el extranjero, una experiencia de acogida, encuentro, resignificación, discernimiento, reconversión y valoración recíproca de las diversidades identitarias implique reorientar o reafirmar la actual configuración de La Ronda.

### 3. Claves para el análisis semiótico

¿De qué forma ciertos textos, imágenes y objetos pueden hablar de la quiteñidad en La Ronda? Para abordar esta inquietud semiótica, recurro a uno de los aportes teóricos y prácticos de *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. El aporte de Umberto Eco en este texto consiste, precisamente, en ofrecer diversos desarrollos teóricos sobre los estudios semióticos a los cuales él convierte en insumos dirigidos a la práctica de la cooperación interpretativa; uno de esos aportes es la pertinencia de analizar el signo a partir de sus niveles sintáctico, semántico y pragmático.

Arranco desde el génesis –los tópicos de este saber-, antes de explicar en forma operativa el camino metodológico que uso en este trabajo a partir de dicho insumo teórico. La semiótica es la teoría general de los signos, la “doctrina cuasi-necesaria y formal de los signos” (Peirce 1974, 21); la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social (Saussure 1945, 43); etimológicamente, se construye a partir del término griego *semeion* que significa señal y *tikos*, que significa “relativo a”. Signo se deriva del término latino *signum* que significa, igualmente, marca, señal; tautológicamente, algo que permite rastrear algo. Se considera al signo lingüístico como aquél de mayor importancia cultural por ser un interpretador de otros signos (Marley 2011, 25), es decir, se habla de los signos a partir del lenguaje que es el sistema simbólico fundamental.

Para Saussure, el signo lingüístico es una entidad de dos caras, un significado y un significante (1945, 95). Ambos componentes son de naturaleza psíquica; el significado suele ser más abstracto que el significante; puede considerarse sinónimo de concepto; el significante puede considerarse como la imagen sensorial equivalente a una huella psíquica dejada por el testimonio de los sentidos (1945, 92). Según Peirce, el signo -

cualquier signo- es algo que para alguien representa algo, es decir, algo que está en lugar de otra cosa (1974, 22) la cual, a su vez, puede considerarse como un nuevo “algo” –un signo- que está en lugar de otra cosa; de ahí que sea posible la semiosis<sup>28</sup>, el acto de interpretación del signo cuyo resultado –el interpretante en la terminología de Peirce- constituye, a su vez, un nuevo signo. Recuerda Eco: “Todo signo interpreta a otro signo, y la condición fundamental de la semiosis consiste precisamente en esta regressus ad infinitum” (1993, 57).

Sobre estas nociones generadas por las dos líneas teóricas fundantes de la semiótica, la de Peirce y la de Saussure, trabajadas por numerosos autores, Eco propone varias estrategias de rastreo de los sentidos implicados en el texto considerado como signo. El texto narrativo, como lo advierte Eco, reúne todos los problemas de cualquier tipo de texto y, previsiblemente, de cualquier texto no verbal (1993, 100); por lo tanto, imágenes y objetos pueden considerarse tipos de texto analizables semióticamente.

Para Eco, el concepto de texto es más amplio que el meramente lingüístico (1993, 21), centrado en la estructura gramatical, inmanente y objetiva, dependiente, prioritariamente, del sistema de la lengua. Lo que está más allá de la estructura gramatical implica el contexto y las circunstancias de enunciación. Desde esta perspectiva, “el texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo” (Eco 1993, 96).

La cooperación interpretativa supone que el destinatario de un texto realice actos voluntarios de inferencia dirigidos a extraer de él “todo lo que éste no dice (sino presupone, promete, entraña e implica lógicamente)” (Eco 1993, 13) en el marco de un determinado contexto y circunstancias temporales y espaciales que Eco identifica con el nivel pragmático del signo. Para explicar la dimensión pragmática del signo desde la visión de Eco, uso este ejemplo: Dada la frase /Alfredo vivió aquí/, puede afirmarse que ésta tiene un significado dentro de la lengua –el castellano en este caso- el cual puede traducirse a otras lenguas sin necesidad de información complementaria; por ejemplo: /Alfred vivait ici/ o /Alfred lived here/, sin embargo, el momento en que esta frase se articula a unas determinadas circunstancias temporales y espaciales y a un determinado contexto cultural, puede requerir información complementaria para que su significado pleno se actualice; esa información adicional puede ser, por ejemplo, Alfredo Carpio Flores, autor del emblemático pasacalle El chulla quiteño, vivió aquí, justamente, en La Ronda. De esta manera, el sentido del texto no solo se resuelve en su nivel sintáctico y semántico, sino también en su nivel pragmático.

Puedo asumir que estoy en La Ronda en este momento y me encuentro frente al local Café Taita Pendejadas, ubicado a unos veinte pasos del Puente Nuevo, en el ala norte de la calle. Si considero que el nombre del local es un signo en forma de texto, puedo analizarlo semióticamente tomando en cuenta que es posible observarlo en sus tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático.

A nivel sintáctico, el enunciado /Café Taita Pendejadas/ está compuesto de varios enunciados menores: /café/, /taita/, /pendejadas/; a su vez, el enunciado /café/ funciona como un nombre –o sustantivo- determinado por un nombre apelativo. A nivel semántico, /café/ puede significar un determinado color, semilla de cafeto, bebida de esta semilla o establecimiento donde se vende esta bebida. Selecciono esta última opción en función del contexto –la calle turística, las mesas, la decoración- y si entro al local, puedo completar el sentido del enunciado /café/ con las cualidades correspondientes a las de un café-bar con música en vivo pues dentro se observa un escenario; además, en el menú se ofrecen platos a la carta y también canelazos, bebida caliente que no suele faltar en los establecimientos de La Ronda.

Como es de saber corriente para el quiteño, el canelazo, preparado con canela, azúcar y aguardiente, es símbolo de celebración, de encuentro familiar festivo, de tradición quiteña. Eco llama enciclopedia a este saber compartido; técnicamente, es el conjunto de “propiedades semánticas atribuidas al semema por la opinión corriente” (Eco 2000, 179), el conjunto de ambigüedades intencionalmente manejadas en el enunciado (Eco 2000, 181), las posibles condiciones de uso de los términos de una lengua (Eco 1993, 28) sujetas a contexto y circunstancias específicos. “El semema es un texto virtual y el texto la expansión de un semema” (1993, 41). En el caso del ejemplo aquí tratado, “café” podría considerarse un semema; hasta que éste no se relacione con otros términos contextuales, permanece virtualmente libre de significar algunas cosas; esas opciones de significación dependerían de la familia de términos que lo acompañen en un determinado contexto: por ejemplo, si café está cerca de verde, azul, amarillo, significaría un color; si se encuentra conectado a términos como calle, turismo, menú, significaría establecimiento de expendio de la bebida que lleva el mismo nombre y otras adicionales.

El Café como establecimiento lleva el nombre Taita Pendejadas. Taita, expresión derivada del latín tata que significa padre, se usa para dirigirse a personas que merecen respeto; pendejada, significa tontería y en “quiteño”, tontera. Hasta aquí he resuelto que /Café Taita Pendejadas/ es un sintagma nominal compuesto por un nombre modificado



por un apelativo semánticamente contradictorio pues junta una palabra equivalente a /señor/ o /padre/ con una palabra que significa /tonteras/; teóricamente, podría reemplazarse por /señor tonteras/.

En este punto, el nivel pragmático es ineludible para completar el sentido pleno del enunciado /Taita Pendejadas/. La historia del barrio La Ronda cuenta que a Don Eliseo Sandoval lo apodaban con ese apelativo, equivalente a un apodo, por vender en esta calle cosas usadas, desechadas por otros, oficio que en época anterior al *Proyecto de rehabilitación*, se asociaba a la cachinería; esta palabra usada específicamente en Ecuador con el sentido de local de cosas robadas, al parecer, tiene origen en el kechwa peruano a través de “cachina” que significa insulso (Real Academia Española 2017); el enunciado /cachinería/ podría considerarse, entonces, un nuevo signo con el cual podría comenzarse otro proceso de decodificación semiótica, es decir, otra semiosis; el señor Eliseo Sandoval podría haber sido un vendedor de cosas insulsas, de tonteras, o un cachinero o una combinación de ambos oficios y el apelativo Taita Pendejadas podría tener diversas intenciones expresivas entre el irrespeto, la lástima, el desprecio.

No cabe abordar un texto a partir de una gramática de la oración que funcione sobre bases puramente sintácticas y semánticas pues el texto adquiere significados diferentes de acuerdo con las distintas situaciones de enunciación (Eco 1993, 24-25). El análisis sintáctico y semántico es insuficiente para completar los “espacios vacíos” (Eco 1993), es decir, lo no dicho expresamente en la superficie del texto; estos silencios esperan que el destinatario cooperante los estimule a hablar, o sea, a significar.

El destinatario cooperante del texto aquí analizado está convocado por éste a llenar sus espacios vacíos a partir de indagaciones contextuales y circunstanciales tales como: ¿por qué Taita y no Don o Señor?, ¿por qué Taita Pendejadas y no Don Eliseo, con respeto expreso?, ¿con qué intención se conecta una expresión de respeto a un nombre con valor negativo denotado? Es necesario un abordaje extragramatical, es decir, pragmático para identificar instrucciones capaces de orientar la cooperación interpretativa en la dirección prevista por el texto, asumiendo que éste expresa un programa productivo emitido voluntariamente o involuntariamente por el emiteente y, asimismo, recibido voluntariamente o involuntariamente por el destinatario.

Los signos pueden ser intencionalmente comunicativos o simplemente expresivos, es decir, generados de manera espontánea (Eco 1994, 42). Sobre las posibilidades de combinación entre la intención y el grado de conciencia de emiteente y destinatario, Eco reflexiona así: “en todos los signos interpretados voluntariamente es muy difícil saber si

su comprensión se ha de considerar ‘involuntaria’ o ‘por debajo del nivel de conciencia’” (1994, 43); observa también que la voluntariedad de la recepción no incide en la definición del signo como tal, desde el momento en que ha sido emitido para significar (1994, 43). Datos contextuales y circunstanciales son imprescindibles para extraer del texto todo lo que éste promete o implica; a más de la historia oral del barrio La Ronda, otros datos circunstanciales son importantes para completar el sentido pleno del enunciado: la imagen que acompaña al texto, el cartel informativo de Quito Turismo colocado a la entrada del Café, un *collage* ubicado en la parte central del interior del local, la información de la página *web* y de la carta del menú. Estos datos, a su vez, estimulan la continuidad de la semiosis con preguntas como: ¿por qué el Café Taita Pendejadas está adscrito a Quito Turismo y otros cafés no?, ¿por qué esta entidad invierte en el posicionamiento de una persona casi ausente en el imaginario de la quiteñidad –Eliseo Sandoval- y la convierte en un personaje simbólico de La Ronda? La indagación semiótica se dispara, entonces, hacia espacios extralingüísticos como la patrimonialización o la gentrificación.

En cuanto a la imagen, Gonzalo Abril construye una caracterización derivada de la dicotomía saussureana del signo lingüístico; así, en la imagen, el plano de la expresión (el significante) puede llamarse también nivel visual y el plano del contenido (el significado) puede llamarse nivel icónico, figurativo o de representación (2013, 51). Entre las varias aproximaciones a la definición de imagen, Abril, siguiendo a Peirce, cree que se la puede definir como una representación incompleta del objeto en la medida en que “solo intersubjetivamente y en un ilimitado proceso de interacción podrá validarse, o invalidarse” (2013, 40) como fiel reflejo de la realidad o vana apariencia.

Los espacios vacíos que deja una imagen animan al espectador cooperante a hacerse una pregunta genérica: ¿qué desean las imágenes? Si se traslada a ellas la capacidad de desear usualmente atribuida al espectador (Mitchell 2014, 9), la cooperación interpretativa se vuelve más estimulante porque se presume un diálogo con una entidad vitalizada que apremia al espectador no solo a preguntarse qué significa la imagen, sino con qué fin comunicativo una imagen lo mira a él.

La diversidad de cualidades sensibles de las imágenes pueden ordenarse en la composición; espacio y tiempo son sus elementos básicos. En el siguiente esquema, sintetizo la teoría de Sean Hall (2007, 33-34) que uso para analizar semióticamente las imágenes.

## Ilustración 2 Composición

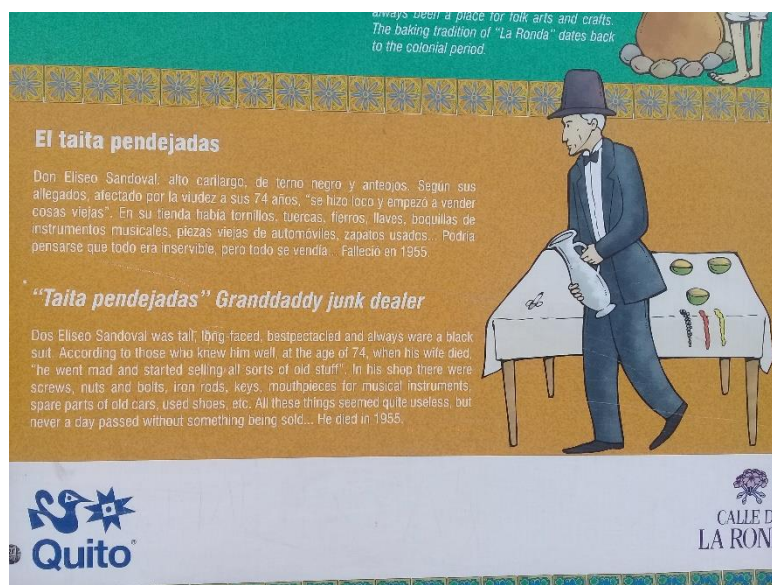
			abajo	
			derecha	
			izquierda	
		colocación	centro	
<b>COMPOSICIÓN</b>	espacio			
		presencia	proximidad	junto/separado
			equilibrio	simetría/asimetría
			número	mucho/poco
			tamaño	grande/pequeño
			color	vivo/apagado
			contraste	elevado/escaso
			detalle	fino/tosco
			tono	claro/oscuro
			forma	regular/irregular
			textura	áspera/lisa
			disposición	organizada/desorganizada
			antes	
		colocación	después	
	tiempo			
		presencia	pasado	
			presente	
			futuro	
			rapidez	
			lentitud	

Fuente y elaboración propia

La imagen a continuación es una de las que acompaña al enunciado objeto de análisis; en virtud de sus rasgos icónicos pueden plantearse las siguientes preguntas: ¿por qué la imagen representa a un hombre anciano, no encorvado sino enjuto, con esmoquin?, ¿por qué el esmoquin incluye un sombrero de copa propio de un frac; tiene algún sentido esta hibridez?, ¿por qué la imagen del anciano camina hacia el lado izquierdo del recuadro llevando entre sus manos un jarrón?

## Fotografía 12

### Don Eliseo Sandoval



Fuente y elaboración propia

La imagen está construida como una forma de publicidad verbovisual; el texto en castellano dice:

Don Eliseo Sandoval: alto, carilargo, de terno negro y anteojos. Según sus allegados, afectado por la viudez a sus 74 años, “se hizo loco y empezó a vender cosas viejas”. En su tienda había tornillos, tuercas, fierros, llaves, boquillas de instrumentos musicales, piezas viejas de automóviles, zapatos usados. Podría pensarse que todo era inservible, pero todo se vendía. Falleció en 1955.

La imagen verbovisual emitida por Quito Turismo reproduce dos características de la persona real: la altura y la vejez; la representa con esmoquin y llama la atención con un sombrero de copa; la composición pretende otorgar estatus al trabajo de vender cosas usadas, que podría confundirse con la cachinería, oficio de mala reputación por comerciar cosas supuestamente robadas. Si se le colocara el frac, la disonancia provocaría la inverosimilitud; se apelaría a un caballero, noble, rico, altivo, de caminar decidido, representado, por ejemplo, en la imagen de la publicidad del whisky Johnnie Walker.

El señor Eliseo Sandoval tiene nombre y apellido introducidos por España; es alto, usa lentes, vive en Quito, tiene un negocio montado a su vejez, por lo tanto, no tiene pensión ni vive de las rentas; la imagen lo representa como un hombre de tez blanca; el texto lo trata como “Don”. La información textual media entre el dato periodístico y el

dato histórico; periodístico porque replica la voz de los allegados -como si se los hubiera entrevistado- e histórico porque ofrece una edad, 75 años, y una fecha de fallecimiento, 1955, inicio de la segunda mitad del siglo XX. Podría decirse que la imagen representa a una persona del Quito de los años cincuenta del *boom* bananero, auge económico que no beneficia directamente a la clase social a la que parece pertenecer el señor Sandoval, apodado por la vecindad de la calle Rocafuerte como Taita Pendejadas y muy conocido en la Ronda de ese período histórico; en realidad, no muy antiguo pues no es ni colonial ni republicano, sino corresponde al cercano siglo XX; en otras palabras, el Taita Pendejadas no tiene raíces profundas en el imaginario quiteño; está creado con material reciente como en general sucede con las tradiciones inventadas (Hobsbawm 2002, 7).

Don Eliseo no es una celebridad del Quito de antaño, no es un poeta ni trovador ni artista; según la información oficial, es un vendedor de cosas usadas que se gana la vida con la venta del día; no es un cachinero. El apodo revela que no fue reconocido favorablemente por la comunidad barrial. “Taita”, palabra de origen latino, en la cultura quiteña es atribuida al habla indígena serrana para dirigirse al mestizo bien trajeado –al chulla, por ejemplo- a quien tiene autoridad: taita cura, taita policía, taita patrón o quien representa sabiduría. En las circunstancias asociadas al señor Sandoval, parece que el término funciona como una doble ironía; por un lado, pronunciada por un emisor que representa a “gente decente”, supone minimización de lo indígena; asociada a las “pendejadas” que el sujeto vende, la palabra “Taita” completa la intención de ridiculizarlo.

Si el señor Sandoval hubiera sido indígena, tal vez, no habría sido tomado en cuenta para simbolizar la quiteñidad de La Ronda; tampoco le ayuda el hecho de haber sido vendedor de cosas usadas, de manera que la imagen publicitaria escoge vestirlo de esmoquin para que represente dignamente a La Ronda.

La imagen publicitaria pretende otorgar a Don Eliseo Sandoval un lugar digno en La Ronda; en este lugar simbólico, no puede convocarse a la cachinería como oficio al margen de la legalidad o al problema social de adultos mayores que deben vivir al día, sin amparo social, sin ahorros. Paralelamente, podría interpretarse que el dato de la locura es una máscara social idónea para alejar la mala reputación de la venta de “pendejadas” o su posible vinculación con la cachinería. En la imagen verbovisual, la supuesta locura queda encubierta por el equilibrio de los objetos seleccionados y su armoniosa disposición; así, la composición apela al genio, a la creatividad, a la originalidad, a la curiosidad.

Adicionalmente, la composición de los elementos icónicos del pequeño escenario dentro del Café, destacados por su tamaño desmesurado en relación con la imagen central de Don Eliseo, están armoniosamente colocados alrededor de ella, dibujando una semicorona oval a la derecha que otorga a la imagen un marco, como si se quisiera que cada objeto lo honrara: de derecha a izquierda: un enorme candado, una placa de auto con su apodo, un zapato masculino de charol, un portaleche de hojalata con su misma imagen, un llavero de bicicleta, un tenedor y una herradura.

Fotografía 13  
Composición publicitaria



Fuente y elaboración propia

En la imagen de Quito Turismo, Don Eliseo no está sentado detrás de la mesa, como un vendedor expectante; si así estuviera, se perdería la gallardía de su porte y la exposición completa del esmoquin. La imagen está en movimiento; Don Eliseo lleva un jarrón en sus manos, camina con él, probablemente, para ofrecerlo a los pasantes como lo mejor de su colección; es un jarrón grande, parece fino, impecable, como todos los objetos traídos para formar parte de la corona oval del pequeño escenario. Contribuyen a esta percepción de equilibrio y elegancia una mesa con un mantel blanco y los objetos dispuestos en orden, reducidos a la mínima presencia y perfectamente simétricos: tres

cuencos y tres cadenas. Al lado izquierdo solo se coloca un objeto dibujado con trazos abstractos para representar cualquier cosa.

Dice Hall: “El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para referirnos bien sea al mundo “real” de los objetos, gente o eventos o bien sea incluso a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios” (2002, 448). Entre el mundo real y el mundo simbólico, textos, imágenes y objetos del Café Taita Pendejadas, al parecer, se usan como una estrategia visual para encubrir un lado, tal vez, desalmado de la quiteñidad que se expresa en la estigmatización de ciertas características asumidas como vergonzosas, sobre todo, por vincularse a diversas formas de pobreza. La publicidad pretende resignificar este lado, volverlo un producto cultural e instalarlo como una tradición.

## Capítulo tercero

### Semiótica de la quiteñidad en La Ronda

#### 1. El Chulla Quiteño

Fotografía 14

Restaurant Chulla Quiteño,



Fuente y elaboración propia

En la pared externa del local, al lado izquierdo, la imagen verbovisual representa la silueta del chulla quiteño. El material de la silueta es hierro; aparentemente, su textura es lisa; estas cualidades sensibles sumadas al color negro del metal acentúan la elegancia del chulla que, como bien se sabe, tiene un solo terno. El traje del chulla representado en la silueta responde a la moda de la segunda mitad del siglo XIX<sup>23</sup>, leva de faldones, sombrero de hongo y bastón (Icaza 2016, 114 y 134). Es de saber corriente para el quiteño que chulla significa en kichwa uno de los componentes de un par y, por extensión, lo que está accidentalmente solo, como un chulla guante, o se encuentra huérfano de cualquier forma real o simbólica de respaldo social o económico. “Chulla es voz quichua que vale uno solo, aquello que no tiene con qué ni cómo hacer par” (Espinosa s.f., 153).

Una despectiva asociación metonímica se utiliza en este período para señalar al ciudadano pobre como chullaleva: “Ahí va un chullaleva” (Espinosa s.f., 153). El periodista quiteño y político conservador José Modesto Espinosa (1833-1915) identifica a los chullaleva como individuos de clase media-baja; el autor ubica signos de pertenencia a

---

<sup>23</sup> En la siguiente apreciación, puede observarse que la moda masculina del siglo XIX se mantiene hasta el XX: “Comenzando con lo que se desarrollaba desde fines del 1800, **la moda de la ostentación** se traslada hasta la primera década del siglo XX como resultado de continuar con las costumbres de exponer la riqueza y la extravagancia” <<http://negrowhite.net>>. Las varias referencias a la moda masculina presentes en *El chulla Romero y Flores* coinciden con este dato.



esta clase cuando, despectivamente, dice que los chullaleva han crecido “al calor del fogón” o en la “trastienda de una pulpería”, es decir, en un espacio donde todavía no llega la modernidad, lo que en el Quito de la primera mitad del siglo XX podría equivaler a alguna casa del barrio Aguarico (Icaza 2016, 91) donde, probablemente, creció el chulla Romero y Flores. Otro signo de pertenencia a la clase media-baja es la ubicación de los chullaleva en los espacios institucionales correspondientes a las últimas escalas de la burocracia o la oficina jurídica desde donde estrechan alianzas sediciosas. En la postura política de Espinosa, los chullaleva son una amenaza por actuar como cabecillas de todo alzamiento colectivo contra la autoridad.

Espinosa califica a los chullaleva como “falange hambrienta”, clientes de fondas que, sin embargo, se creen caballeros capaces de “disputar la elevación de la cuna a Cástor y Pólux”; por ese audaz entrometimiento en un círculo social que no les corresponde, los chullaleva le resultan “repugnantes y odiosos”, “tagarotes” (Espinosa s.f.), o sea, advenedizos.

La construcción discursiva muestra el ejercicio simbólico del poder en el plano de las interrelaciones sociales definidas por las condiciones de procedencia de los sujetos y sus consecuentes posibilidades adquisitivas o representativas, es decir, por las marcas de desigualdad social. En este marco regulatorio, el chullaleva es símbolo de amenaza para un grupo que parece identificarse con la clase alta y, por tanto, se apropia de la legitimidad para representar el poder y la honorabilidad; al mismo tiempo, el chullaleva es símbolo de resistencia; los recursos que éste construye son considerados ilegítimos y aunque fueran legítimos, su condición social –sin honor- y su condición económica –sin solvencia- lo determinan como un sujeto marginal. Esa representación del chullaleva es cercana al matiz del chulla Romero y Flores cuando el narrador indica que el mozo: “Metía periódicos –nuevos o viejos- al bolsillo de la americana cuando trataba de asustar con bolas políticas al esbirrismo endémico de funcionarios o burócratas” (Icaza 2016, 134).

La silueta estilizada de la publicidad en hierro forjado reproduce la imagen mental que el lector construye a partir de la descripción del traje del chulla Luis Alfonso Romero y Flores, protagonista de la novela de Jorge Icaza. El traje del chulla, empeñado o prestado, simboliza expresamente su “disfraz de caballero”; está confeccionado con “casimir oscuro a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho del cholo”; incluye botainas “para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos”, “sombrero de doctor virado y teñido varias veces” (Icaza 2016, 134); cambia los detalles

secundarios según la víctima del negocio o la aventura galante. (Icaza 2016, 134). La imagen estilizada de la publicidad se apropia de la función simbólica del traje.

En la novela de Icaza, el traje es signo de esa angustia existencial de la conciencia humana por encontrar una respuesta a la pregunta quién soy; se trata de la sustancial búsqueda del “uno mismo” que compromete el núcleo de los lazos primordiales de pertenencia al grupo cultural. Por asociación, La Ronda se vuelve vehículo de esta búsqueda que no cambia sustancialmente, solo se adecua a nuevas circunstancias, las de la globalización, por ejemplo.

Intuyo que incluso hoy, el traje como signo encubre la vergüenza étnica de ese encuentro “mayoritariamente violento” (Mesa 2017) de dos culturas cuya herida histórica se expresa en forma de negación de lo indígena y lo mestizo; la herida se abre cada vez que “los pómulos salientes” (Icaza 2016, 94) de herencia indígena son percibidos o señalados; la reacción del chulla es ese “viscoso acholamiento” acompañado de “labios temblorosos” y “mirar estúpido” (Icaza 2016, 94); el traje de última moda europea no alcanza a enmascarar ni rostro mestizo ni el bolsillo hueco.

Luis Alfonso Romero y Flores responde culturalmente a las reglas simbólicas del espacio urbano del Quito de la segunda mitad del siglo XIX o primera mitad del siglo XX, proyectado hacia la modernidad capitalista. El personaje de la novela no es un inmigrante del campo que ha crecido en la ciudad; es hijo de madre indígena y padre radicado en Quito, supuestamente criollo puro, o sea, no mezclado con indio; padre y madre, en la novela, no son personajes sino voces interiores, las voces de los prejuicios sociales engendrados en un orden colonial jerarquizado en función de la supuesta pureza genética<sup>24</sup>.

En la novela se deduce que el repertorio cultural del chulla proviene de una educación formal urbana la cual le trasmite el castellano limpio de las incorrecciones kichwas de su madre, el valor del progreso económico a través de un trabajo intelectual asalariado, el de fiscalizador, y, por encima de todo, el valor simbólico de la pureza étnica, libre de genes indígenas; este requisito identitario se materializa en el terno de casimir oscuro que pretende engañar el olfato del grupo social autoconvencido de no portar genes indios y en virtud de esa condición genética, se encuentra posicionado en el tope de la jerarquía social, lugar que le concede la llave capaz de abrir las puertas de todos los privilegios negados a los mestizos. En la novela, esta evaluación del orden social ocurre

---

<sup>24</sup> Al respecto, he revisado el estudio histórico *El sistema de castas*, de Luis Navarro García.

en forma de crisis del sentido de pertenencia cultural; la conciencia de los personajes reproduce el prejuicio de la degradación de la cualidad del mestizaje -de la hibridación genética en términos de García Canclini- y, a la vez, es un producto de ese prejuicio. En los comentarios de los personajes se lee este rechazo al indio y al mestizaje: Las personas de clase alta afirman: “Los amigos le perdonamos todas sus flaquezas, menos la última. ¿Cuál? El concubinato público con una chola. Con una india del servicio doméstico” (Icaza 2016, 91-92). “Si algo valen todas estas gentes es por mi sangre (...) (Icaza 2016, 91-92)”. Las persona de clase media, a juzgar por el apellido, comentan: “Chulla parece...Pero chulla decente que no es lo mismo” (Icaza 2016, 102).

La silueta del chulla descansa sobre la pared; sostiene el bastón con la mano izquierda y lo blandea levemente de manera que pueda ser observado no como apoyo, sino como signo de distinción; la rodilla derecha está ligeramente recogida para acentuar la pose elegante que pretende convencer y autoconvencerse del aval genético castizo; la silueta antecede al signo gráfico; su visualización icónica es prioritaria, puede faltar el signo gráfico pero no la imagen; lo que no sucede con el Taita Pendejadas.

La dirección del cuerpo hacia la izquierda del plano indica salida; la silueta del chulla no invita a entrar al local; invita a ver que hay fuera de él en actitud filosófica de “pescador de estrellas fugaces” (Andrade 2007, 283) como corresponde al auténtico chulla según otras visiones más actuales; el chulla filosófico sabe que la condición de pobreza, en cualquier ciudad del mundo, induce al etiquetaje social excluyente; en el dominio de este saber, el chulla filosófico de la imagen se identifica con los lazarillo de tormes, los martín fierro o los jean valjean de otros tiempos y espacios.

El auténtico chulla quiteño ignora a Marx y a todos los teóricos y doctrinarios del mundo, porque él tiene su filosofía propia, aprendida sin imposición ni disciplina en las clases de la calle, en las del barrio y el arrabal, que son eminentemente prácticas con la elocuencia convincente de lo aplicado, y en las lecciones de cada día y en la Universidad Central de la pobreza y la adversidad (...) (Andrade 2007, 277).

La imagen verbovisual de la pared externa contrasta con la que se ubica en el piso, estampada en un enorme rodapié.

## Fotografía 15

Chulla quiteño animado



Fuente y elaboración propia

El contraste es un signo de cohabitación de la forma oficial de representar el patrimonio colonial de herencia hispanista -materializada, justamente, en los elementos icónicos de la imagen verbovisual en hierro forjado- y la forma popular de recrear la faceta, tal vez, de mayor apropiación del chulla, la de su histrionismo que lo vuelve gran imitador, conversador equipado de inagotable sal quiteña y susceptible de confundírsele, como en el caso de la imagen del piso, con un payaso o un presentador de espectáculo callejero; el caucho del rodapié y el hierro forjado son dos recursos formales que evidencian una hibridación no planificada entre el arte culto y el arte popular o el lenguaje oficial y el lenguaje intuitivo; esa misma hibridación es signo de las diversas miradas sociales y culturales sobre un mismo objeto simbólico.

Los elementos de la composición de la imagen del rodapié parecen tener la intención de representar en forma de caricatura o dibujo animado a la misma representación del compositor de El chulla quiteño elaborada por la Sociedad de Autores del Ecuador (Sayce) en forma de placa recordatoria. La composición construye el símbolo estereotípico del bohemio: sombrero de copa rígida, ala corta y adornado con cinta negra, pañuelo al rededor del cuello, abrigo largo. Estos elementos icónicos están presentes en la imagen caricaturizada del piso, la cual, además, retoma los colores de la bandera de Quito para enfatizar en la identificación oficial.

## Fotografía 16

Alfredo Carpio

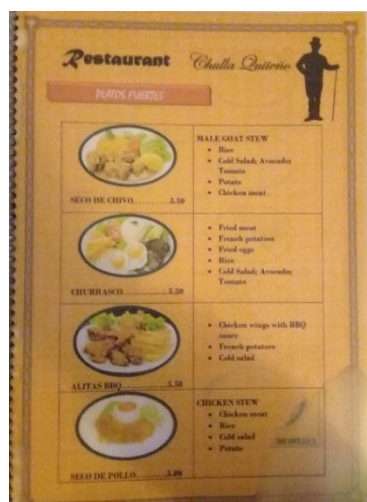


Fuente y elaboración propia

En el interior del local, la oferta gastronómica es un signo de esa versión del chulla formado en la “Universidad Central” de la pobreza y, por tanto, no califica la composición estética del plato sino la cantidad; no repara en la marca de la cola sino en el gusto; en jerga quiteña, ese chulla, sin importar quién o qué, cae donde hay comida y bebida, estímulos de reacción conductual-cultural naturalizados por esa condición. El narrador de la novela de Icaza entra en la mente del chulla para recrear ese rasgo: "¡Una farra! Comida, bebida, guambritas' se dijo el chulla olfateando hacia lo alto" (Icaza 2016, 101). La visualidad de los platos en el menú sigue esta huella.

## Fotografía 17

### Menú del Restaurant Chulla Quiteño



Fuente y elaboración propia

En el menú bilingüe se evidencia un intento de traducir al inglés lo intraducible pues no existen platos equivalentes en el mundo anglosajón; por ejemplo, “seco de chivo” se traduce como “estofado de macho cabrío”, y “canelazo” se convierte en “licor con canela”. El restaurant, así, en inglés, se apropia de la imagen tradicional del chulla quiteño y la ofrece al consumo internacional de manera espontánea, siguiendo el mismo espíritu informal y pragmático del chulla; además, no tiene problema en incorporar productos de origen extranjero como la michelada mexicana o productos locales que casi nadie conoce como la cola Más, hecha en Ecuador.

La decoración interior del local hace referencia a un pasado idealizado; por ejemplo, lámparas de pared en forma de faroles que iluminan suavemente y cuadros al óleo de límpidos y tranquilos paisajes capitalinos asociados al patrimonio monumental del CHQ; no falta la estampa de La Dolorosa emplazada en la esquina de un cuadro. La decoración incluye elementos bastante alejados del contexto quiteño, como la reproducción del retrato de un joven que lleva vestimenta elegante típica de la Europa del siglo XVIII. La crítica actual diría que el conjunto de hibridaciones se resuelve en la estética del *kitsch*. La voz del narrador de la novela piensa lo mismo: “la promiscuidad de estilos y de épocas embriagaba de mal gusto” (Icaza 2016, 113). La intención del emisor no es aparentar una identidad, sino expresar espontáneamente un pensamiento

mestizo que se nutre de lo que hasta ahora el imaginario quiteño ha incorporado en forma de símbolo en torno al chulla quiteño y la quiteñidad.

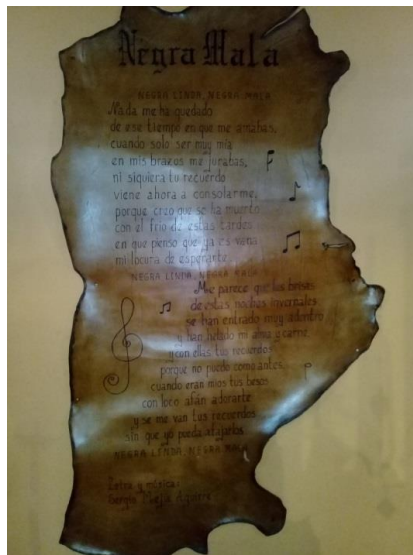
Las versiones que aquí he revisado son las que usualmente se adecuan al traje y que pueden seguir dialogando con el chulla de Quito Eterno<sup>25</sup>, con Don Evaristo como personaje, como caricatura, como estatua colocada en la Plaza del Teatro o en el Boulevard de la Av. Naciones Unidas.

Podría decirse que el chulla quiteño responde a diversas construcciones discursivas que así como lo configuran también son configuradas por la misma representación; puede ser símbolo de amenaza, resistencia, anarquía o de la angustia identitaria que procede del prejuicio del mestizaje cultural como una no identidad. Es fruto de un mestizaje cultural y biológico todo alemán, inglés, italiano, estadounidense pues al estudiar las historias de las diversas civilizaciones, los cruces genéticos y las deudas culturales no solo pueden ser inagotables, sino fascinantes. Al parecer, el chulla quiteño –que somos todos los mestizos urbanos serranos- se pregunta solo quién es y no quién puede ser con otros.

## 2. La Negra Mala

### Fotografía 18

#### Negra Mala



Fuente y elaboración propia

---

<sup>25</sup> Según información personal de Quito Turismo, actualmente, la Fundación no presta sus servicios culturales en La Ronda.

Quisiera partir de la pregunta por qué un texto inscrito en un soporte de cuero lacado semejante a un pergamino puede considerarse una imagen verbovisual. Al parecer, es posible esta selección formal porque el texto del pasillo *Negra Mala* no está contenido en un papel, en una pantalla de computadora o de celular, sino en un soporte tratado como una obra de arte en cuanto ha sido cuidadosamente lacado y contorneado; la apariencia de desgaste por el paso del tiempo se logra con formas curvas asociadas a lo femenino y con un tono intencionalmente más oscuro. La caligrafía semeja la letra manuscrita con la intención de romantizar el acto de composición poética ejecutado con “puño y letra”; enfatiza esta percepción el título adornado al estilo gótico y salpicado de signos musicales; así, la composición se convierte en una imagen verbovisual que pretende comunicarse primeramente a sí misma y después, comunicar su contenido.

En la forma curva más pronunciada y oscurecida, el texto, como un caligrama, también se contornea; una clave de sol destacada en el contorno izquierdo refuerza el mensaje visual de una cintura, de una silueta femenina. El cuero es más que un soporte; es una imagen que apela al referente del texto, la Negra Mala. La referencia extralingüística es una condición necesaria para completar el espacio vacío; Fernando Jurado indica que la Negra Mala es una bella y atractiva mujer, de tez canela, doña Ana Luisa Muñoz Jiménez, la dueña de la casa más hermosa de La Ronda a quien el artista Sergio Mejía dedica el pasillo homónimo (1996, 180-181).

Pablo Guaña (2010), a partir de fuentes primarias pertenecientes al mismo autor cayambeño, sostiene que la Negra Mala es la guayaquileña Rosa Merchán. Aunque el autor estuviera aquí, a mi lado, y yo pudiera preguntarle quién es la Negra Mala a la que él dedica el pasillo, podría suceder lo siguiente: que el autor ratificara una de las dos versiones, que el autor sostuviera la validez de las dos versiones; que el autor negara las dos versiones en cuanto hubiera decidido, en libre ejercicio del derecho de crear, escribir un romance en el que la voz poética se dirige a un vocativo al que decide llamar negra mala. Yo le preguntaría por qué “negra” y por qué “mala”; tal vez, él me respondería que negra no se refiere a una mujer afrodescendiente, sino a uno de esos apodos, mezcla de ironía y afecto, usados en Quito para llamar a alguien cercano: la flaca, la suca, la gorda, la negra.

El sentido del enunciado /negra mala/, al insertarse contextualmente, se vuelve polisémico. Antes de la cooperación interpretativa, era el vocativo del tú de la voz poética y mucho antes, el enganche mnemónico de un pasillo que se canta ardorosamente, así



como se cantan otros a través de los cuales se expresa, justamente, ese matiz de la quiteñidad y de la ecuatorianidad: /el día en que me faltes/, /me arrancaré la vida/ o /ven a calmar mis males/, /mujer, no seas tan inconstante/, /no olvides al que sufre y llora por tu pasión/.

Jorge Enrique Adoum explica en sus términos lo que aquí puede llamarse código cultural del modo de sentir quiteño: “no hay que olvidar que no somos ingleses, y que por razones de continente, de raza, de país, de persona, las cosas las sentimos en las tripas” (2007, 48). Si se asume que los quiteños no nacen necesariamente en Quito, sino que se hacen quiteños, justamente, como el compositor de este pasillo, puede considerarse que este código cultural, tal vez, pueda adquirirse sin anular a otros o, tal vez, sea uno de esos componentes intransferibles de los que habla Néstor García Canclini cuando piensa en “lo que no se deja, no quiere o no puede ser hibridado” (2001, 20). En este tipo de códigos entrarían, tal vez, términos como *saudade* que para los brasileiros no tiene traducción satisfactoria en lengua alguna o la expresión “chulla vida”.

El texto del pasillo es un romance que se ajusta a la tradición poética hispánica; los octosílabos son asonantes y consonantes: **negra linda**, **negra mala** / nada, nada me ha quedado / de ese tiempo en que me **amaste** / cuando solo ser muy **mía** / en mis brazos me **juraste**/. Esta cadencia se adecua a la interpretación musical o a la declamación acompañada en vista de que cada verso se ajusta a la dicción natural, es decir, a la capacidad de pronunciar una frase sin hacer pausas respiratorias; la estrategia ayuda a la síntesis, a la idea corta y directa; el octosílabo es ideal para este propósito. La voz poética se dirige a un tú, la “negra mala”, a quien resume la historia de desamor en tres estrofas, una cronología lineal del antes, el durante y el después.

El antes es el momento de la promesa que la amada, la “negra mala” – ¿Ana Luisa?, ¿Rosa?, ¿un apodo?- hace al amado: “ese tiempo en que me amaste, cuando, solo ser muy mía, en mis brazos me juraste”. El durante o el presente de la voz poética se describe a través de un recurso propiamente romántico: la confabulación de la naturaleza con los estados interiores, a fin de magnificar la dimensión del dolor; imposible no asociar esa naturaleza, como personaje, a la misma calle La Ronda en una fría tarde quiteña: “[tu recuerdo] se ha muerto con el frío de estas tardes”.

El mismo recurso es usado en la tercera estrofa. La intensidad del dolor aumenta y compromete “alma y carne”, no alma y cuerpo. La carne se vuelve un mensaje ambiguo que así como erotiza el recuerdo también agudiza la sensación de frío hasta llegar al hielo,

es decir, a lo que se vuelve pétreo, estático; así se ve la voz poética en el después: “y se me va tu recuerdo/ sin que yo pueda atajarlo”.

Cuando el consumidor entra al local, este cartel publicitario lo acoge en el zaguán de acceso. La seducción se produce si éste actúa como destinatario cooperante; cuando éste va a La Ronda lleva un “sistema de representación construido y fijado por un código” (Hall 2002, 452) relativo a formas de hablar de los quiteños, formas de percibir, de interpretar que ellos asumen como propias porque otros se las han enseñado, porque han caído en cuenta de su existencia a través de otras miradas, porque reflexionan sobre la manera en que estas reglas los constituyen como quiteños.

Este sistema de representación parece equivalente al concepto de enciclopedia usado por Eco; el código como conjunto reglas compartidas por una comunidad es otro modo de referirse a las posibles condiciones de uso de los términos de una lengua; podría hablarse de una especie de “enciclopedia vital” que no solo se enriquece del saber corriente, sino también del sentir común. En otras palabras, el destinatario cooperante puede completar el espacio vacío si canta el pasillo mientras lee el texto, si reconoce en la originalidad de la imagen verbovisual con función de cartel publicitario un mensaje alusivo a ese tiempo de bohemia de los años 30 cuando poetas como Augusto Arias o Jorge Carrera Andrade se encontraban en la casa de Ana Luisa Muñoz para la tertulia literaria y la música. Si hace esta actualización, entonces, La Ronda significa la realización del deseo de experimentar la vida bohemia de artistas emblemáticos, embajadores de la quiteñidad y la nacionalidad ecuatoriana y también significa apropiarse simbólicamente de una casa colonial o republicana de élite.

Cuando el texto se fusiona con la imagen se construye un cartel, pero cuando ese cartel se coloca en La Ronda, en la misma casa donde vivió la persona, específicamente, la mujer que le rompió el corazón al ilustre compositor del pasillo Negra Mala, entonces, ese cartel es un signo de quiteñidad.

Señala François Laso que cuando la imagen cambia de lugar, adquiere otros significados. No significa lo mismo, por ejemplo, la imagen de La Dolorosa en una capilla que en una estampa colocada en una billetera (Laso 2017). Asimismo, el texto del pasillo leído en un papel, en un celular o en una pantalla no significa lo mismo que inscrito en una lámina de cuero cuyas formas no son arbitrarias, incitadoras del deseo; cumple igual función la colocación de la imagen verbovisual en la pared estrecha del zaguán por el que se accede al restaurante.

Uno de los códigos morales asimilados por la quiteñidad consiste en considerar

mala a la mujer que abandona al hombre; el acto de abandono no procede de la libertad, la reflexión o la determinación sino de la maldad. Dentro de este código se regula el título Negra Mala. Además, la mujer, por antonomasia, linda, que abandona al hombre se vuelve *femme fatal* y el hombre abandonado es su víctima. La imagen verbovisual sigue dialogando con pasillos emblemáticos como *Alma en los labios* en el que la voz poética anuncia a la amada: “el día en que me faltes, me arrancaré la vida” o con *El Aguacate* en el cual, el enamorado desairado solicita y reclama a la amada: “Ven a calmar mis males, mujer, no seas tan inconstante, no olvides al que sufre y llora por tu pasión”; en función de esta continuidad asociativa la negra mala se reviste de *femme fatal*.

Doña Ana Luisa Muñoz forma un comité velasquista que es visitado por el mismo Velasco Ibarra y por el conservador Jacinto Jijón (Jurado 1999, 182). La dueña de casa, mujer interesada en asuntos públicos, dialoga con Manuelita Cañizares quien, un siglo antes, organiza tertulias en el segundo piso de la casa aledaña a El Sagrario y, según afirma la historia oficial, la madrugada del 10 de Agosto anima a los próceres a concluir el plan libertario. Este acto minimiza lo que la historia vista desde el patriarcado califica como inapropiado en una mujer: llevar una relación amorosa con un hombre casado, el prócer Manuel Rodríguez de Quiroga quien, en cambio, no está compelido a pagar peaje histórico.

En suma, la imagen verbovisual se conecta con la quiteñidad por la vía de sus propias cualidades sintácticas, semánticas y pragmáticas: el soporte de cuero, la caligrafía, la estructura del poema, la polisemia del referente; se trata de un signo en forma de palimpsesto en el que pueden recuperarse, al menos, los sentidos aquí explorados.

### 3. Dulce Placer

Fotografía 19

Helado de colada morada



Fuente y elaboración propia

¿Pueden hablar de quiteñidad helados de humita con café, chapo o colada morada? Claro que sí, sería la respuesta. Si se agregan helados de Pájaro azul o caña manabita, tal vez, habría duda. Si se suman sabores como helado de margarita, vino o michelada, la respuesta podría ser no. La pregunta siguiente sería, qué es quiteño y qué no. Desde el punto de vista de la semiótica, la pregunta tendría que construirse de esta forma: ¿qué alimentos son identificados como propios de Quito?, ¿qué posibles conexiones producen esa identificación?

Afirma Pujadas que “los seres humanos buscan ciertas cosas sobre la base del significado que esas cosas tienen para ellos” (1993, 56); este saber intuitivo y de propiedad universal es inmediatamente aplicable a las conexiones de los alimentos con la memoria sensorial y afectiva; ésta se inaugura, al parecer, cuando el niño “siente la estimulación positiva del calor y el alimento, y todavía no los distingue de su fuente: la madre. La madre es calor, es alimento, la madre es el estado eufórico de satisfacción y seguridad” (Fromm 2016, 18).

Usualmente, la madre real asume este papel, pero no significa que el padre real quede excluido de ser igualmente fuente de calor y alimento. Me interesa destacar que existe una memoria de olores, sabores, texturas, intensamente vinculada a la experiencia afectiva; esa memoria se convierte progresivamente en fuente de vínculos identitarios que afirman el sentido de pertenencia; así explico que oler, saborear y tomar, por ejemplo, humita con café me hace experimentar la quiteñidad al mismo tiempo que el sabor, el olor, la textura, la consistencia de este alimento, son fuentes simbólicas de ese estado de satisfacción grabado en mi inconsciente desde los primeros años de comunidad familiar.

Si la relación maternal significa el más intenso de los vínculos emocionales, puede pensarse que ciertos alimentos conjuntamente con sus olores, sabores, texturas, son vehículo de conexiones afectivas primordiales alrededor de la satisfacción de las necesidades básicas de nutrición y sentido de pertenencia. Dialogando con From y Pujadas, podría afirmar que esa memoria sensorial y afectiva asociada a la relación maternal como primera forma de comunidad se convierte progresivamente en uno de los “lazos primordiales que vinculan a grupos primarios” (1993, 56) en forma de interacciones simbólicas.

Desde esta perspectiva, propongo un acercamiento semiótico al helado de colada morada; su sabor se parece al alimento y este parecido se conecta con los sentidos de la colada morada como plato típico de Quito. El poema *Retorno*, de Julio Pazos (1983) induce a pensar en la colada morada, justamente, como vehículo de una experiencia sensorial-afectiva con valor identitario. La voz poética regresa al lugar simbólico de seguridad y afecto desde donde interpreta las emociones adultas conectadas con los colores y la contextura del alimento: “harina azabache”, “aves moradas”, “mazamorra”. Los sentidos de estos enunciados y los que aluden al origen: “raíces”, “pondos”, “hacia adentro”, construyen un campo semántico cuya interpretación puede ser la experiencia sensorial de la identidad cultural primigenia.

## RETORNO

... si cuando estamos creciendo en las raíces,  
es decir hacia adentro,  
aún llevamos en los labios  
el beso de la harina azabache

... casi no es morir  
Nos movemos en la  
mazamorra, contracambiando  
ausencias, remoliendo olvido,  
reviviendo anteriores ojos cruzados de arupos.

Nos poblamos con pundos y nidos;  
las manos alcanzan intensas aves  
moradas, los ojos las ven reposar en las  
lenguas  
y es ver las propias  
almas.

(J. Pazos 983, 17)

La colada morada -convertida creativamente en helado- habla de la quiteñidad en virtud de las conexiones de este alimento con los afectos familiares contextualizados, particularmente, en la tradición del Día de los fieles difuntos, de los muertos, de los finados, celebrada el 2 de Noviembre; alrededor de esta fecha, usualmente, las familias quiteñas se congregan para la preparación comunitaria de este plato acompañado de guaguas de pan; en torno a este alimento, se revitalizan las relaciones trascendentes con los familiares que han muerto y con los que se encuentran en otros lugares; la tradición de la colada morada traspasa las fronteras y convoca a los familiares transnacionales. La colada morada significa el regreso a la seguridad de los lazos familiares con un fuerte sentido de trascendencia.

Las conexiones simbólicas son también interculturales dado que el maíz negro es un alimento propio de los pueblos originarios. Esta conexión semiótica requiere un abordaje histórico. Sobre el origen ancestral de la colada morada, Pazos (2015) se arriesga a pensar que 1767 puede ser el año de nacimiento de la tradición de este plato mestizo pues el jesuita Mario Cicala habla, en las memorias de su estancia en Quito, de tres formas de preparación del maíz negro: la chicha, una especie de pastel al horno y una polenta; ésta última puede ser la forma más cercana al uso del maíz negro en forma de mazamorra.

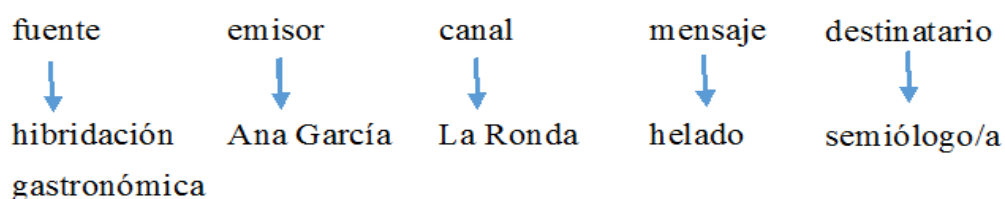
Aclara el autor que mazamorra es el término castellano para referirse a ese tipo de consistencia semilíquida de un alimento y, que el término colada es una adaptación

a partir de la costumbre castellana del período colonial de cernir la ropa mojada en un gran cedazo para que se escurra. Dice el autor: “acá se adaptó la palabra colada a la mazamorra porque antes de cocinarse, la mazamorra debe colarse varias veces durante al menos tres días pues el maíz tiene que fermentarse” (J. y. Pazos 2015). Pienso que el nombre resultó de una inmediata conexión rítmica y metonímica: colada morada.

El autor aclara que los pueblos aborígenes no asociaban el color negro con la muerte o el dolor; afirma que esta asociación simbólica es una herencia de la Grecia clásica adoptada por España y que, probablemente, fue iniciativa española vincular el maíz negro a la tradición cristiana de recordar a los difuntos; el autor señala también que excepto el maíz negro y el ishpingo, los demás componentes de la colada morada como hoy se consume son traídos por España, de manera que este alimento al cual los quiteños reconocen como uno de los diez platos típicos de la capital (El Comercio 2014) es un producto mestizo, como el chapo, hecho a base de máchica, nombre ecuatoriano para la harina de cebada tostada, producto traído por España y mencionado, por ejemplo, en la Biblia junto con el trigo, por lo tanto, ya usado entre los semitas de la antigua Mesopotamia.

Doy un salto a la Ronda actual. Ana García, especialista en postres y específicamente en helados, dice: “La idea de innovar sabores de helados me vino de la constatación de la variedad de frutas, bebidas, postres que ofrece Ecuador; la variedad es el valor agregado del helado. Aprendí en Inglaterra la elaboración de bases y los componentes específicos son cien por ciento ecuatorianos” (Ecuavisa 2014). Con productos locales, la especialista ha recreado desde 2014 más de trescientos sabores asociados no solo con los platos típicos de Quito sino con los de otras partes del Ecuador y de otras regiones.

El siguiente cuadro es oportuno para esquematizar los elementos de la comunicación gastronómica que tiene lugar en el contexto de La Ronda a propósito de esta experiencia de innovación de la tradición; la referencia teórica viene de Eco (1994, 21).



Desde la perspectiva semiótica, veo el producto final –el mensaje– como un aporte de la hibridación de productos que traspasan continentes y de saberes que diversas culturas contribuyeron a producir: del maíz negro usado para la chicha por los pueblos originarios, a la mazamorra preparada durante la colonia, después, a la colada morada que hoy se consume hasta su transfiguración en forma de helado; la evidencia de este circuito semántico en La Ronda anima a pensar en esta calle como un punto de intersecciones culturales que estimulan a la quiteñidad a probarse nuevos trajes.

Podría pensar también que la hibridación gastronómica es una metáfora cultural de la unidad en la diversidad, ideal propuesto en el proyecto nacional de la diversidad (Ayala Mora 2008, 126). Para abordar esta idea desde la semiótica, recurro a la teoría lingüística de Lakoff y Johnson: ellos recuerdan que la “esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa por otra” (1995, 39). Dicen los autores: “Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (1995, 39); este sistema estructura la cultura y se manifiesta en el lenguaje cotidiano (1995, 21).

Los autores estudian evidencias lingüísticas que muestran la configuración topológica del sistema conceptual; por ejemplo, en la cultura occidental se experimenta el concepto de discusión en forma de enfrentamiento bélico o el de tiempo en forma de dinero; dan cuenta de ellos modelos expresivos como: críticas que dan en el blanco, afirmaciones indefendibles, destrucción de argumentos o bien se pierde el tiempo, se ahorran horas, se agradece por el tiempo recibido (Lakoff 1995, 41 y 44).

Esta teoría induce a pensar que el concepto de mestizaje, usualmente experimentado como degradación en el contexto andino (Mesa 2017), en el plano de la comunicación gastronómica, puede significar enriquecimiento y novedad. Los autores sostienen que “muchos de los cambios culturales nacen de la introducción de conceptos metafóricos nuevos y la pérdida de otros viejos” (Lakoff 1995, 187). Sobre la base de la evidencia lingüística, dicen los autores: “Las metáforas nuevas tienen la capacidad de crear nueva realidad. Esto empieza a ocurrir cuando empezamos a comprender nuestra experiencia en términos de una metáfora y se convierte en una realidad más profunda cuando empezamos actuar en sus términos” (Lakoff 1995, 187). Si, como observan los autores, “la metáfora desempeña un papel muy significativo en la determinación de lo que es real para nosotros” (1995, 188), pienso que el uso explícito, cotidiano y cálido del término mestizaje podría neutralizar su connotación negativa.



A más de la hibridación de sabores, el enunciante recurre a la hibridación de imágenes. Personajes históricos sin aparente relación están uno junto a otro: Gabriel García Moreno, Manuela Sáenz, Don Evaristo; el punto de encuentro es el helado que cada uno lleva en la mano. Las imágenes representan los rostros de estos personajes a través de la caricatura, recurso que permite, justamente, la flexibilidad de la alianza. La historia oficial se desacraliza y se vuelve una experiencia sensorial de sabores que enlazan disparidades conceptuales: la adustez de García Moreno, la determinación de Manuela, la comicidad de Don Evaristo; el gusto universal por lo dulce crea un vínculo momentáneamente identitario.

Refuerza el propósito de recrear la tradición la presencia de las *bebas*, bebidas comunes en las loncheras escolares del Quito de hace cuarenta años; no llevan publicidad, es decir, nada que hipnotice, y son atractivas solo por los colores y la forma en relieve de una figura equivalente a un dibujo animado que se usa como envase. El tono rosado de las paredes del local, un móvil decorativo y publicitario de helados, los colores apastelados de las fuentes de helado estimulan la memoria sensorial de lo dulce y su sentido de bienestar.

Un recurso publicitario adicional se apropia de la cultura indígena de la sierra centro-norte y la transfigura en forma de personaje animado; éste lleva una máscara que hibrida el helado con los cuernos del *aya huma*, personaje central del *Inti Raymi*, “líder mitológico, protector de la madre naturaleza, representante de la dualidad, del norte y el sur, del arriba y abajo (...) ser que dirige y gobierna las fuerzas de la naturaleza”. Todos estos recursos son formas discretas de espectacularización de contenidos asumidos como tradicionales, los cuales son puestos en escena para el consumo turístico.

Fotografía 20

Beba



Fuente y elaboración propia

Fotografía 21

*Aya Huma*



Fuente y elaboración propia

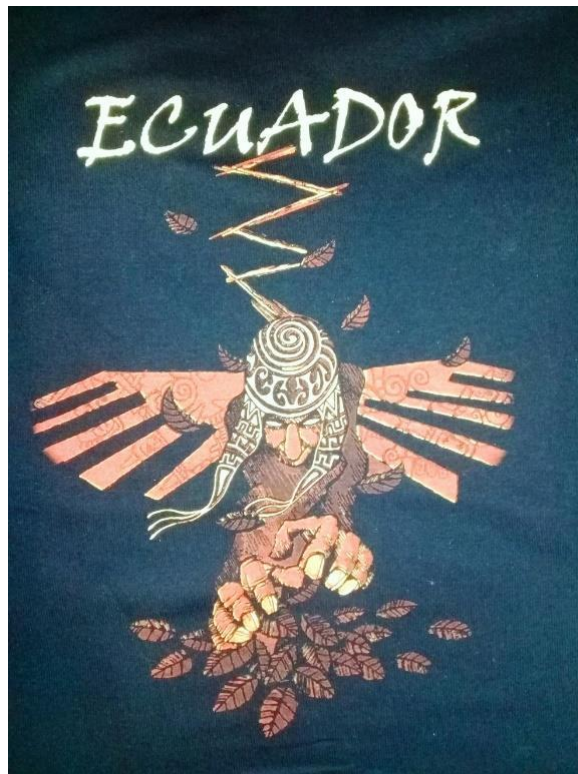
Las experiencias de hibridación ayudan a pensar la quiteñidad como un hecho social, como una relación de dos o más, como una construcción que incluye recíprocas

apropiaciones, distinciones que no significan distancias, actos de discernimiento que no significan instalación de prejuicios: el mojito y el chapo, el Pájaro Azul y la colada Morada, la humita con café y la caña manabita pueden estar juntos y evidenciar en un mismo escenario la diversidad.

#### 4. Peguche *Handicrafts*

Fotografía 22

Ancestro



Fuente y elaboración propia

Peguche *Handycrafts* es un almacén de artesanía. Los elementos visuales e icónicos del texto verbovisual que he elegido analizar conducen a hablar del mundo indígena, la cosmovisión andina o del indigenismo. Quisiera insertar la imagen verbovisual, preliminarmente, en el terreno del indigenismo.

Una perspectiva define al indigenismo como construcción cultural de mestizos en cuanto prescinde de la autodefinición del sujeto representado, el indio (Majluf 1994, 615), (Poole 2000, 221), (Pérez 2004, 156). Desde esta perspectiva, puede afirmarse, por un lado, que el indigenismo es tal porque alguien que no se autodefine como indio representa al indio y, por otro lado, que una autorepresentación del indio no se llamaría indigenista, sino indígena (Majluf 1994, 515).

En el arte pictórico indigenista, se formalizan determinadas visiones culturales que los artistas mestizos construyen sobre el indio. Algunas visiones del indigenismo de la primera mitad del siglo XX pueden diferenciarse por ciertos rasgos: el indigenismo mexicano acentúa el nacionalismo, los contenidos de la revolución mexicana y la reivindicación de derechos; el indigenismo peruano es más “apolítico y esteticista” y se concentra en el componente telúrico hasta conseguir que el indio se mimetice con el paisaje andino y su arquitectura; su trasfondo es la concepción de la geografía como modeladora de cultura (Majluf 1994, 625 y 613). El indigenismo puede vincularse al modernismo pictórico, como en el caso de algunas imágenes de Camilo Egas en Ecuador; en esta línea, la estetización de la figura del indio, de su corporalidad, tiene “la función de dar visibilidad a un sujeto invisibilizado” en la cotidianidad; esta visibilidad se construye, como en la pintura de *Las Floristas*, con elementos alusivos a la cultura griega o al mito de los Shyris (Pérez 2004, 163).

Podría decirse que las varias manifestaciones del indigenismo en el arte pictórico representan formas de encubrimiento del indio real. Al respecto, Natalia Majluf desarrolla una tesis que explica las motivaciones de esta tendencia; la resume en estos términos: el artista mestizo fetichiza la imagen del indio cargándola de contenidos simbólicos; uno de los más paradójicos es la angustia mestiza frente a la supuesta ausencia de una identidad auténtica, autóctona, pura; esta angustia podría explicar el trasfondo psíquico de la necesidad de formular un proyecto nacional, colectivo que diga, finalmente y oficialmente quién es y cómo es el pueblo contenido en la nación y, para ello, el indio simbólico se vuelve una especie de garante cultural de autenticidad (1994, 615-617). En términos de la autora, el indigenismo, paradójicamente, intenta “presentar al indio como paradigma de la nacionalidad auténtica, como origen y fuente primordial de una cultura nacional y, al mismo tiempo, admitir que el que lo representa no lo es” (Majluf, 1994, 615).

Si se da un salto al 2017 y se extrapola esta perspectiva del indigenismo al contexto de La Ronda, zona patrimonial en la que domina la dimensión hispanista de la quiteñidad avalada por la arquitectura colonial y sus valores simbólicos asociados al abolengo castellano, cabría preguntarse ¿es pensable que el indio se apropie de la mirada del mestizo y la use como representación de su representación en el contexto del mercado cultural?, ¿es pensable que artistas autodefinidos como indios sean impermeables a la mirada indigenista del indio?

El contexto del mensaje es un almacén que todo quiteño identificaría como de artesanía indígena. Usar la denominación “artesanía indígena” implica abordar el debate

Arte vs. Artesanía. El posicionamiento taxonómico de esta distinción, *per se*, portadora de una valoración jerarquizada, surge de una concepción eurocéntrica del arte -occidental es equivalente-. Esta concepción se arroga la capacidad intelectual, espiritual y técnica de creación de la “obra de arte” oficial, referencial, propiamente dicha, y subalterniza bajo la denominación de “artesanía” toda producción artística elaborada por sujetos no occidentales (o no occidentalizados), por tanto, inferiores en términos intelectuales, espirituales y técnicos.

Desde esta posición, las artesanías son manifestaciones plásticas que comparten el mismo lugar “indefinido y marginal del arte popular” y, por lo mismo, no suelen ser objeto de un análisis exhaustivo dirigido a dar cuenta de su “especificidad en cuanto lenguaje plástico” (Bovisio 2002, 10). Una posición centrada en el producto y no en cualidades georeferenciales del productor define a la obra de arte como todo “objeto intervenido” con un “propósito estético” por medio de una “técnica precisa”; en tal objeto “trasunta la mano y el alma del hacedor” (Bovisio 2002, 16). Desde esta última concepción, no cabe la oposición Arte vs. Artesanía; se conciben, solamente, objetos estéticos. Concibo, entonces, al texto verbovisual como un objeto estético que, además, tiene una función publicitaria en el marco del mercado cultural.

El enunciado verbal /ecuador/ que funciona como rótulo indica una de las direcciones interpretativas de la imagen; ésta puede considerarse como un símbolo identitario de la nación ecuatoriana; confirman esta selección semántica otros signos textuales y visuales como el enunciado verbal de la tarjeta de presentación de la marca Peguche *Handycrafts*: /manos que construyen identidad/ y otros que se explican seguidamente.

El contexto espacial del texto visual es, en primer lugar, una camiseta que forma parte de la colección de objetos estéticos con función de mercancía identitaria, expuestos en un almacén gestionado por una pareja de esposos indígenas otavalos de Ilumán. La camiseta con diseño es una prenda de vestir usualmente utilizada para asociar simbólicamente dicho diseño con su portador; en otras palabras, quien la compra adquiere un símbolo, en el contexto del mercado cultural de La Ronda, un símbolo identitario. Por símbolo se entiende aquí un “signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina por una ley” regulada conforme a determinados usos y circunstancias (Eco, Signo 1994, 57-59).

Edwin Terán diseña los textos verbovisuales de las camisetas, un tipo de sacos de lana de oveja y alpaca para mujer, bisutería y otros objetos a base de tejido; éstos portan

la etiqueta de la marca. El sello es una chacana estilizada; en su interior se coloca un ambigrama de la palabra kichwa *maqui* que significa mano. El artista, que se autodefine como indígena y ha estudiado una ingeniería en la Escuela Politécnica, usa en este diseño recursos del arte occidental, de estilo abstracto.

Fotografía 23  
Ambigrama



Fuente y elaboración propia

En el nombre bilingüe Peguche *Handycrafts* es evidente la intención de atraer al mercado local e internacional usando como referente lugar turístico más conocido que Ilumán y diferenciado del común: artesanías Otavalo. La constitución del nombre del local como marca es el valor agregado; los productos se diferencian por ser exclusivos de la marca. La materia prima de los sacos es procesada por familiares de primera generación, es decir, personas adultas que permanecen en la localidad de origen y trabajan coordinadamente con los puntos de venta. El diseñador y gestor de la marca indica que su primo estudia en la Universidad San Francisco y que ha realizado en una clase un diseño de un *aya huma* como parte de un proyecto de pequeña empresa; este diseño se encuentra estampado en otra camiseta. En definitiva, este conjunto de actividades de cadena productiva familiar puede calificarse como una “reconversión económica y simbólica de las artesanías dirigidas al consumo urbano (García Canclini 2001, 17), estrategia inserta en el marco de la globalización.

El texto verbovisual usa cuatro elementos figurativos centrales: una cabeza que porta un chullo, dos alas, dos manos y un puñado de hojas. Asumo como un dato sígnico

el hecho que el artista usa el chullo sin saber que así se llama y lo usan los indígenas varones del altiplano boliviano y peruano; este referente por herencia social forma parte de su código visual del mundo andino.

Con los elementos mencionados, el emiteinte construye una figura híbrida que mezcla un pájaro con un ser humano. El pájaro podría ser un cóndor; según el artista, podría ser un colibrí. Es una figura polisémica para emiteinte y destinatario. La representación humana alude a un indígena varón del altiplano peruano o boliviano pues el chullo es propio de esa área. El artista asume que representa al ancestro; para él, este término alude a la herencia de sabiduría acumulada en los padres, abuelos y antepasados más lejanos. En la figura puede reconocerse la antropomorfización del cóndor o la zoomorfización del indio.

A los extremos de la cabeza se abren dos alas cuyas plumas diseñadas a base de líneas rectas y rectángulos otorgan firmeza, robustez, equilibrio a la acción de reunir, proteger y sacralizar las hojas; podría decirse que se recurre al cubismo o bien al trazo geométrico característico del arte amerindio originario con la intención de marcar esta firmeza comparable al metal. El artista desconoce el significado de las líneas rectas que usa en este diseño y en sus diseños en general, pero sabe que en la cosmovisión andina, las líneas circulares se refieren a los ciclos.

Sobre el sentido del diseño geométrico abstracto del arte originario, puede afirmarse que es enigmático, polisémico o, incluso, ignorado por los mismos artistas quienes repiten y recrean formas intuitivas; puede pensarse también que, por diversos motivos, los artistas no desean revelar el sentido a mestizos o blancos (Panyella 1986). Los sentidos de los diseños geométricos constituyen un espacio vacío que el destinatario mestizo-urbano puede completar conducido por las instrucciones del mismo mensaje<sup>26</sup>.

Resulta imposible no asociar las manos de la imagen a las manos usualmente pintadas por Kingman o Guayasamín, retorcidas, tensas, acalambradas, con arrugas, nudos pronunciados, uñas encuadradas y prominentes cuya intencionalidad declarada es la expresión de la ira, la rebeldía. Las manos del cóndor humanizado, con estas mismas cualidades sensibles, expresan la intención de recoger, proteger, sacralizar. Para el artista, las manos son como las de un abuelo. Las uñas de las manos llevan una línea en el medio y una forma ligeramente puntiaguda que conduce a asociarlas con las garras del cóndor.

---

<sup>26</sup> Existen estudios semiológicos especializados sobre los diseños geométricos del arte de pueblos originarios ecuatorianos. Este trabajo no requiere este tipo de abordaje; para el efecto, pueden consultarse, por ejemplo, estudios de Norman E. Whitten.

Las hojas, en este contexto, llevan a pensar en la naturaleza, la pacha mama, la tierra. Para el artista, éstas significan, igualmente, la naturaleza. El emisor no elige el maíz para hablar de la tierra, como suele ser común en el código cultural andino, sino hojas estetizadas que refuerzan la idea de vuelo.

El color ocre de las alas y las manos combina con el color café de las hojas y del chal, bufanda o poncho hibridado con el collar de plumas del cóndor. Son colores tierra que siguen la escala del ocre hasta el amarillo del enunciado /ecuador/ y del fondo del chullo. El conjunto de formas y colores exigen una mirada reflexiva y concentrada.

El rostro ofrece una deliberada extensión de la nariz, los pómulos y el mentón dirigida a acentuar la agudeza del vértice de cada uno de estos elementos de manera que confluyan en un punto visual equivalente a un pico de pájaro. Los ojos rasgados están totalmente pintados de color amarillo; el efecto es la espectralidad de la mirada que asegura su contenido arcano, no figurativo.

El diseño del chullo combina la línea recta y curva. La línea recta dibuja formas geométricas triangulares y rectangulares que hacen pensar en continuidad, equilibrio, estabilidad. La circularidad de la línea queda reservada para la corona del chullo y, consecuentemente, para la cabeza humanizada que se agacha para mirar las hojas. La circularidad acentúa la noción de racionalidad y de conciencia que, en cambio, se pierde en las alas y se recupera en las manos. Para el artista, la circularidad se refiere a la cosmovisión cíclica del mundo andino; de manera intuitiva esta forma aparece en la cabeza.

En el nivel visual, el conjunto de elementos sensibles antes analizados puede interpretarse como la hibridación de tres planos simbólicos: a) la continuidad cultural del alto y bajo Perú que no distingue, desde la visión indígena andina, las demarcaciones territoriales de los estados de Bolivia, Perú, Ecuador; de ahí que, un chullo pueda representar identitariamente al Ecuador; b) la presencia protectora del varón indígena que se vuelve trascendente al hibridarse con un ser alado, el cóndor; lo telúrico propio de cierto indigenismo está presente en esta misma hibridación y en la preferencia por los colores tierra; c) la representación reconvertida del indio en la medida en que el artista indígena recurre, intencionalmente o no, a ciertas marcas de un estilo indigenista bastante divulgado, convertido en código de representación del indio y el mundo andino. Con todos estos componentes, el artista deja su personal huella en este objeto estético en el que se percibe la hibridación de lo moderno y lo tradicional. Tal vez, lo más moderno y original sea la forma de los ojos del ancestro que materializa una forma occidentalizada



de representar lo extraterrestre, lo cósmico. El artista comenta que la forma estetizada de los ojos alude a un estado parecido a la contemplación, a la trascendencia; dice, “es como si estuviera no aquí, sino en un más allá, en otro lugar”.

La composición del texto verbovisual conduce a pensar que éste es una forma de reconversión del código pictórico indigenista validado y comúnmente usado en el ámbito urbano. El artista indígena recurre a las contraseñas de este código para generar una propuesta personal; da cuenta de este recíproco intercambio: un chullo y hojas estetizadas, manos y alas con trazos cubistas, una mirada cósmica, la presencia protectora del varón, la mimetización del indio y un ser alado.

Me parece que el indigenismo es un código pictórico que permea a todos los ciudadanos, es decir, a todos los miembros de la comunidad occidental del mundo globalizado del cual forma parte el pequeño territorio de La Ronda. Una representación del indio desde el indio en el marco del mundo andino es inaplicable. Me parece que puede hablarse de autorepresentaciones, en alguna medida, fieles o sin intermediarios culturales en lugares no contactados o en los que aún se mantienen los usos originales de la creación de objetos estéticos. Personalmente, conozco al pueblo kichwa canelo de la Amazonía ecuatoriana.

Finalmente ¿puede una representación de la representación indigenista del indio hablar de la quiteñidad?, ¿si no, por qué está en La Ronda? Me parece que la forma actual de esa fetichización del indio captura el código de la cultura gentrificada que admite como representante de la nación ecuatoriana a personas autodefinidas como indígenas en una zona patrimonial en cuanto éstas se adecuan a las contraseñas de este código, las cuales pueden tener la forma de la pulcritud, gallardía, preparación formal, bilingüismo, capacidad emprendedora.

Me parece también que una de las expresiones de búsqueda de autenticidad identitaria generadora de lo que Majluf denomina la angustia mestiza es la naturalización de la mirada del referente indígena la cual consiste en atribuir a objetos estéticos alusivos al mundo indígena con función publicitaria -artesanía indígena- un lugar legítimo en una zona reconocida como centralidad de la identidad quiteña.

## 5. Vulgomaestre Etno-Urbano

Fotografía 24

Longa Cola



Fuente y elaboración propia

El enunciado /longa/ sobrepuesto en el enunciado tácito /coca/ constituye un efectivo artificio; la equivalencia tónica y la rima asonante crean el efecto de la rima; se logra una atractiva ilación sonora; esta atracción, sin embargo, mantiene un contrapunto con el efecto semántico del novedoso mensaje verbal el cual provoca el encendido de alarmas interpretativas.

El motivo central del diseño verbovisual es el enunciado /longa/, término que en el contexto ecuatoriano puede considerarse un insulto racista, generalmente, dirigido a denigrar al indígena que viene del campo a la ciudad (longo animal), al mestizo que tiene rasgos marcadamente indígenas (longo feo), al que habla el castellano con inflexiones usualmente venidas del kichwa (longo bruto) o al que tiene costumbres fuera del código *gentrificado* (longo sucio). Si el emisor es del litoral, el término alude, en general, a todo serrano (ese longo). En la novela *El chulla Romero y Flores*, el término es pronunciado

como sinónimo de guagua por la voz de mama Domitila, la madre indígena del protagonista: “Agarra no más guagua. Corre como longo de hacienda sin decir gracias. Como si fuera robado. Antes de que se arrepienta el patroncito!...” (Icaza 2016, 107).

Siguiendo a Manuel Espinosa Apolo (2003), puede afirmarse que el origen del término longo con valor denigrante se encuentra en la segunda mitad del siglo XIX cuando empieza el proceso modernizador de la hacienda. La aristocracia hacendaria serrana se considera representante de la civilización moderna y, como tal, asume el credo del progreso técnico; desde esta visión, se arroga el deber de civilizar al indio de manera que se adecue a la dinámica de la modernización agrícola; el ejercicio de este proyecto modernizador-civilizador se efectúa al amparo de un racismo cada vez más intenso que conduce a descalificar al indio atribuyéndole la condición de mal trabajador. Según el autor, los “hacendados modernizantes” de este período constituyen al indio como un sujeto caracterizado por la “perversión y estupidez”, la “vagancia y estulticia” (Espinosa Apolo 2003, 29). Concluye el autor: “A partir de entonces, esta particular visión ideológica acerca del indio se arraigó en la sociedad urbana en general” (2003, 30).

Uno de los efectos del proyecto modernizador es la masiva migración del indio a las ciudades; los sectores dominantes de origen aristocrático radicados en Quito ven la inmigración indígena, dice el autor, como una “especie de invasión contaminante” (Espinosa Apolo 2003, 29). Al parecer, este sector y el que pretende ascender en la escala social, autodenominado la “gente decente”, empieza a usar el término longo para referirse a los indígenas inmigrantes y a todas las personas que vienen de la zona rural a la ciudad. El autor rescata el término “gente decente” de la etnografía de Albert Franklin sobre la población quiteña, elaborada en los años 30 (Espinosa Apolo 2003, 30); el rasgo diferencial que esta clase social subjetiva se atribuye es la pureza de sangre, es decir, la ausencia de genes indios.

La percepción de la élite y de la “gente decente” sobre los inmigrantes indígenas es, claramente, una reedición de la dicotomía civilización y barbarie extendida, en general, en América Latina; el autor conduce a comprender que estos sectores la resuelven con un acto de negación de los indios reales expresado en actitudes y formas del lenguaje que terminan por consolidar un régimen de verdad el cual se resume en afirmar la inferioridad moral, intelectual y estética del indio.

Este régimen de verdad se aplica a los indios reales; el indio transfigurado en héroe mítico, en términos del autor, el “indio arqueológico” es “incorporado al mundo

simbólico de la nación” (2003, 30). La aproximación de la antropóloga Blanca Muratorio (1994) completa los datos de Espinosa Apolo relativos a la historia, el contexto y las connotaciones del término longo; sintetizo algunos aportes de la autora en estos términos: la revolución nacionalista de 1845 -denominada marcista- contra el militarismo extranjero suscita la necesidad de identificar los vínculos de pertenencia a la apenas constituida nación ecuatoriana; tales vínculos son: el ser civilizado (ilustrado, republicano, liberal), el ser patriótico (estar dispuesto a la defensa del territorio), el ser digno de orgullo (tener un pasado glorioso). En este marco simbólico, se justifica el ocultamiento de los indios reales y la invención del mito de los indígenas del pasado como héroes; se construye el relato de héroes Incas, guerreros Shyris, Vírgenes del sol. Este relato soslaya la presencia de los indios reales, considerados incivilizados, salvajes. El término longo, por tanto, se encuentra simbólicamente permeado de este régimen de verdad.

Espinosa Apolo llega a la conclusión de que el término longo alude no a un actor colectivo con rasgos socioculturales definidos, sino a un “continuo étnico de indio a mestizo” (2003, 11) que representa un cierto estadio del proceso de aculturación al cual el autor define como blanqueamiento y que, básicamente, consiste en la búsqueda de pertenencia a una élite habilitada para definir el *ethos* de una nación al cual deben alinearse los grupos subalternos.

Jorge Enrique Adoum cita la respuesta de una persona de clase media del sur de Quito conformante de un grupo focal dentro de una investigación del Municipio capitalino, de 1997; la respuesta expresa una percepción del longo que puede considerarse representativa de la psicología social quiteña: “El problema es cuando vienen a la ciudad [los indios] y se mezclan, porque de ahí nace el longo que es una mala mezcla. El longo es de lo peor, es acomplexado, ladrón, hipócrita, alzado, pretencioso, machista y se cree blanco” (2000, 49).

Vuelvo al diseño verbovisual. Si, por ejemplo, se traslocara el orden sintáctico por /coca longa/, habría la apertura a considerar la intención del emisor de insultar a la Coca Cola, acto ilógico dentro de la circunstancia de enunciación del mensaje. Si así se construyera, el destinatario estaría inclinado a pensar que el emisor lo insulta a él indirectamente o, simplemente, que hay una intención expresa de usar un término conflictivo para demarcar un territorio simbólico donde se valida la provocación.

El mensaje verbal Longa Cola superpuesto sobre la marca Coca Cola induce a explorar ciertos aspectos de la modernidad capitalista. Las teorías de Bolívar Echeverría

(2011) y Renato Ortiz (2004) completan cooperativamente una visión de esta realidad. Echeverría observa que a partir del siglo XVII, el proyecto civilizatorio europeo – el proyecto civilizador dirigido al indio es una de sus expresiones- se bifurca; la línea europea se mantiene como la principal y la línea (norte)americana aparece como la secundaria (2011, 262). Tres siglos después de la bifurcación, el resultado es una modernidad europea que llega a autonegarse, mientras que la modernidad americana se ve en plenitud, es decir, capacitada para civilizar al mundo; se trata del “proyecto civilizatorio capitalista” (2011, 262).

Las formas simbólicas que adopta este proyecto modernizador están presentes en el *american way of life*: un ethos hecho de espejos que permiten la autorepresentación y el elogio (2011, 276); esos espejos son el cine hollywoodense, deportes, videojuegos y, en general, los productos de la industria cultural dirigidos al consumo masivo. Se trata de un *ethos* que identifica todo bien como mercancía (2011, 274); el valor de uso se identifica con el valor de cambio por medio de un acto inteligentemente pragmático y cargado de sacrificio. El sujeto que asume este *ethos* es moralmente superior; esta condición moral lo define como “blanco”; la blanquitud es el nuevo signo de la modernidad capitalista; seguidamente, obedeciendo a un mandato moral, este sujeto se arroga la misión de universalizar el estilo de vida estadounidense (2011, 279).

Con este argumento empata la visión de Ortiz (2004) quien advierte en la visualidad y ordenamiento de las ciudades actuales los signos de esa universalización; si un ciudadano de Beijing se traslada a Múnich, a Lima o a Quito, se encuentra siempre como en casa; marcas como Coca Cola, McDonald, Sony, Philips o espacios como los *Duty Free*, los hoteles, los centros comerciales, las salas de cine se convierten en contraseñas identitarias que enlazan territorios y personas.

La visión del autor hace pensar en estas marcas y espacios como si se tratara de pasaportes simbólicos de una nación subjetiva. “Productos mundializados y sus marcas fácilmente identificables” (Ortiz 2004, 114) son símbolos convencionales que permiten la comunicación de, prácticamente, todos los seres humanos del planeta; puede concluirse que mientras más globalizados son los lugares, más vacíos se muestran.

Me parece que el concepto de estilema usado por Eco ayuda a comprender las reglas de comunicación de la modernidad capitalista desde esta visión; el estilema es un modo peculiar de dar forma a una estructura; a nivel icónico o textual, funciona como “estímulo mnemónico” (1984, 105); una vez identificado puede, teóricamente, servir para reconstruir la personalidad del creador, las características de un período histórico, de un

contexto cultural, de una escuela a la que pertenece una obra; “de un estilema, se puede deducir la estructura completa de una obra” (1984, 104).

Puedo considerar estilemas característicos de Coca Cola la peculiar grafía de la marca; los colores rojo, negro y blanco; la forma de la botella tradicional, la frecuente asociación simbólica de la marca a la necesidad de pertenencia a una comunidad o su apertura infinita a recibir consumidores de toda latitud en su territorio subjetivo de consumo; estos estilemas pueden analizarse desde el punto de vista sintáctico, semántico y pragmático.

Desde la perspectiva sintáctica, el enunciante del texto verbovisual, el colectivo Vulgomaestre Etno-Urbano, construye un código verbovisual basado en la transposición de estilemas; se extraen estilemas de un lugar y se los coloca en otro; se trata de un acto de apropiación dirigido a provocar la visión del mundo al revés, es decir, de proponer alternaciones que invierten los significados convencionales del objeto: Longa Cola en lugar de Coca Cola.

El mecanismo se parece a los usados por la fundación mediática *Adbusters* (2017). El siguiente texto visual usa marcas comerciales representativas de la modernidad capitalista y construye con su traslocación e inversión un continuo de lectura que apela al ciclo del consumo: trabaja, compra, consume y muere. El enunciante expresa que este recurso simbólico pretende reafirmar “el control de la sociedad civil sobre las corporaciones” (Lasn 2012)<sup>27</sup>.

Ilustración 3  
Texto verbovisual



Fuente: Adbuster

---

<sup>27</sup> El texto en inglés dice: *We need a reassertion of civil society's control over corporation.*

El mecanismo generado por Vulgomaestre permitiría manipular este tipo de marcas comerciales que expresan la universalización del estilo de vida estadounidense o la capacidad de control de las corporaciones sobre el consumo; la intención de la manipulación en los productos verbovisuales de este colectivo parece ser configurar una “recepción mestiza” de un objeto “mestizo” por efecto de la traslocación de estilemas.

Uno de los miembros del colectivo me cuenta que éste realizó su primera experiencia con la marca KFC. Como se ve en la imagen, Rosita –representación de una indígena, tal vez, cayambi- reemplaza al coronel Sanders y la sigla KFC se altera ligeramente; RFC corresponde a Rosita Fríe Cuyes.

Ilustración 4:  
RFC



Fuente: Vulgomaestre Etno-Urbano

Vuelvo al texto verbovisual. El color rojo concentra la mirada en el tercio inferior de la imagen donde está el motivo de la composición: el mensaje verbal Longa-Cola y la silueta de la botella tradicional en vidrio. La grafía manuscrita que acentúa la continuidad de la línea curva y la unidad de los caracteres entre sí se convierte en un tropo de la raíz del árbol multicultural; la copa de este árbol usa la botella como tronco; también es posible identificar la botella como un florero que contiene un ramo de referentes indígenas. Esta lectura es posible porque la imagen se construye sobre la línea vertical y pide ser leída de abajo hacia arriba; esta lectura acentúa el sentido de firmeza propio de la línea vertical que, en este caso, sirve de soporte a la visualidad del árbol.

Se requiere atención para identificar detalladamente en la copa del árbol los rostros, personajes, animales, piezas de arte precolombino y paisajes que aluden a la cultura

indígena particularmente de la sierra; de izquierda a derecha, en sentido horario: una indígena -tal vez cayambi-, un *aya huma*, un *tsáchila*, un cóndor, dos montañas, un sol con nariguera, aretes y un adorno que alude a una forma trapezoidal inca, una llama, dos venus de Valdivia, un músico indígena con rondador, poncho y sombrero; se une al conglomerado visual un adolescente o, tal vez, un niño que hace la señal de la mano cornuda, mezcla de irreverencia e inocencia. La presencia del niño alude a la ausencia de prejuicios.

La interacción de estos referentes construye un sujeto colectivo, el longo. Este sujeto que reúne a pueblos indígenas de la sierra, al ancestro representado en las valdivias y al sol aparentemente inca se apropia del valor simbólico del estilema en forma de frase codificada: destapa la felicidad o la chispa de la vida. El acto identificatorio se evidencia en la sonrisa o en las bocas abiertas que expresan el estado de complacencia o la euforia de la satisfacción.

En estos signos icónicos y las flores en color rojo que adornan los extremos de la copa puede leerse un pensamiento compartido: somos largos y esta identidad nos hace felices. El estado de euforia o, simplemente, de complacencia no se produce en el acto de la ingesta –personaje alguno toma longa cola- sino en la simbólica apropiación del derecho a construir, ejercer y expresar las identidades indígenas a las cuales el enunciante agrupa bajo el enunciado /longa/.

Esta apropiación simbólica funciona como un mecanismo de reconexión entre la definición identitaria y el sentido de pertenencia a la comunidad primigenia. Aquello que la reconexión libera es la autovaloración étnica. El enunciado /longa/ es usado como hierba que cura sus mismas connotaciones degradantes; pretende funcionar como un paliativo del sentimiento de inferioridad presente en la psicología del colonizado. El sujeto colectivo muestra su pertenencia a la comunidad “Longa-Cola” a la cual no considera sucursal subalterna del consumo sino vehículo de autovaloración.

Entre uno y otro rostro existen espacios que se llenan con formas geométricas usuales en la iconografía de los pueblos originarios; estas formas son vistosas, por ejemplo, en las mucahuas de las mujeres kichwa-canelo de la Amazonía ecuatoriana o en la cerámica shipibo, del Perú. Algunas fuentes afirman que los diseños geométricos simbolizan a los espíritus de la selva, a ciertos hechos de la cotidianidad, a las formas de la serpiente o siguen indicaciones de la madre naturaleza manifestadas a la mujer que diseña, es decir, son formas sin un claro referente, “un producto cultural del psiquismo humano” (Soria



Casaverde 2013), un lenguaje visual. Edwin Terán<sup>28</sup>, indígena otavalo, diseñador de imágenes para camisetas y otras prendas de vestir, me indica que la espiral simboliza la continuidad de los ciclos, propia de la cosmovisión andina.

En el diseño verbovisual de Longa Cola, se usa la forma espiral que apela a este valor simbólico y, al mismo tiempo, a la forma de las burbujas de la gaseosa o, simplemente, a la intención de rellenar los espacios con formas conectadas al mundo andino; podría decirse que, de manera creativa, elementos característicos de dos códigos distintos y distantes, los de la modernidad industrial y los del lenguaje ancestral, se hibridan productivamente.

El conglomerado multicultural que sale de la botella como una explosión expansiva está compuesto por imágenes figurativas; tales imágenes miran libremente a diversos puntos; éstas no miran al espectador como si estuvieran posando para una foto; con ello, se apela a la espontaneidad de las expresiones emotivas relativas a la euforia o complacencia de la satisfacción. Contribuye a este efecto de espontaneidad el uso de una forma figurativa parecida al cómic. Puede decirse que el uso de este tipo de cómic pretende una inmediata asociación icónica con el referente pues de allí se parte para generar la provocación analítica y la apertura interpretativa; éstas se activan en las intersecciones imprevistas de texto e imagen. No se trata tanto de descifrar el contenido de las formas, sino la potencialidad simbólica de su sintaxis.

Las marcas del estilema de la Coca Cola se hibridan con los estilemas del cómic para construir una representación de los indígenas fuera de los códigos conocidos: el costumbrismo, la heroicidad, el folclore. Se usa un modelo foráneo, el cómic, para explorar una forma divertida de representación de los indígenas que exige del destinatario cooperante la decodificación de la particular sintaxis verbovisual.

El enunciante reivindica al sujeto colectivo longo a través del uso de un símbolo del mundo globalizado; parece contradictorio y, efectivamente, lo es. Se trata, justamente, de explorar esta posibilidad de hibridación que se encuentra disponible en el propio escenario urbano.

El enunciante diseña una metáfora visual que constituye una forma de acceder al llamado proyecto nacional de la diversidad que supone “avanzar en el respeto a las identidades, al mismo tiempo que desarrollamos la interculturalidad”. (Ayala Mora

---

<sup>28</sup> Conversé con Edwin Terán en su local Peguche *Handycrafts*, de La Ronda, en septiembre 2017.

2008, 130); uno de los estilemas de este proyecto podría definirse como la inversión del semema civilización-barbarie por una forma parecida a barbarie de la civilización globalizada en el sentido en que la anulación de las diversidades culturales es una forma de vaciar el contenido de la civilización. Con esta suerte de inversión, se intentaría sanar ese acto de ocultamiento, de negación ejercido por los criollos y mestizos en la fundación del estado, en la primera modernización, en la modernidad capitalista y en el racismo latente y explícito en el lenguaje.

Considero que el texto verbovisual puede expresar una nueva forma de indigenismo; al respecto, me parecen oportunas las aportaciones de Natalia Majluf y Deborah Poole; ambas antropólogas, la una peruana; la otra estadounidense, coinciden en identificar al indigenismo como una representación del indio -por antonomasia, andino- elaborada por mestizos, es decir, como una representación que prescinde de la autodefinición del propio representado, una representación, por tanto, inventada o recreada. Majluf concluye que “lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio” (1994, 615). Poole define el indigenismo como una construcción cultural de mestizos (Poole 2000, 221).

Desde el punto de vista de la poscolonialidad, podría interpretarse el texto verbovisual como una representación artística que usa la episteme occidental para entender la realidad local, opción que dejaría abierta la pregunta: qué representación del indio es realmente válida, la que considera la episteme del mismo objeto de la representación (representar a los indios desde sus propios códigos), la que parte de la iniciativa del mismo sujeto subalterno (solo los indios podrían representarse fielmente a sí mismos).

La pregunta llevaría a pensar el objeto en su contexto y circunstancias de enunciación: de lo general a lo particular, el contexto es la modernidad capitalista, La Ronda, calle patrimonial que responde al comercio turístico, un local comercial que vende mercancía etno-urbana, un magneto o una camiseta que, finalmente, identifican al consumidor con los significados del texto verbovisual. Este mensaje generado en este contexto y para este contexto, no puede sino expresar la episteme occidental que subyace a este contexto. Los estilemas de la representación basados en el cómic son marcas reconocibles de este lugar de enunciación, sea que el enunciante se autodefiniera como indígena, como blanco o, en este caso, como mestizo. El colectivo Vulgomaestre Etno-Urbano, explícitamente, se autodefine como mestizo (Etno), su lugar de enunciación son los códigos de la ciudad moderna capitalista (Urbano), su intención funcional es la

irreverencia (Vulgo). Esta autodefinición ínsita en la propia marca corresponde también a la autodefinición declarada.

El argumento de Edgardo Lander (2011) sobre la poscolonialidad permite concluir que no se trata de reivindicar supuestas esencias originarias de los grupos subalternos, sino de reclamar la inconsistencia de pretender entender lo local prescindiendo de las epistemes locales que no, necesariamente, se han construido bajo el paraguas del saber occidental cartesiano. El texto verbovisual no expresa la voluntad de representar a los indígenas desde ellos mismos; intenta construir una representación alternativa en la que ellos y un niño mestizo forman una especie de lazo cultural despreocupado de los problemas teóricos de la subalternidad poscolonial.

Sobre la base del pensamiento de Fernando Coronil (2000), puedo afirmar que el proyecto modernizador de la blanquitud instituye un orden, no solo mundial sino local fundamentado en el control colonial; los estados nacionales andinos reproducen este orden subalternizando a los indios y de ello da cuenta el lenguaje. Las relaciones de control colonial reconocibles en las dicotomías: desarrollo/subdesarrollo, primer mundo/tercer mundo, centro/periferia o sistema-mundo están presentes en la cotidianidad del lenguaje. El arte, según su vocación, intenta subvertir la mirada de la realidad a través de la configuración de objetos que la cuestionen; uno de esos objetos es la comunidad multicultural “Longa Cola”. Este objeto permite observar que ciertos mestizos ecuatorianos no se convencen de ser solo imitadores de estilos, sino que se asumen como creadores de estilemas los cuales constituyen formas de hibridación provocativas en las que pueden entrar, sin problemas, los aportes blanco-hispano o blanco-estadounidense.

Santiago Castro-Gómez (2005) hace notar que el lenguaje puede volverse un arma de dominación que legitima la usurpación y el reparto de lo colonial; en su perspectiva, la colonialidad, superficialmente, es una cuestión de territorio, o sea, de reparto de recursos. Debajo de esta realidad factual está una construcción discursiva que legitima el reparto; esa construcción se asienta sobre la siguiente idea: Occidente y Oriente no son dos hemisferios, son dos epistemes. En realidad, desde Occidente, no hay más que una episteme porque Occidente es el sujeto que conoce y Oriente, el objeto de estudio; Occidente piensa; Oriente es pensado. Occidente define a Oriente; al definirlo, lo domina y sobre este dominio epistémico, legitima el reparto de recursos. El pensamiento del autor permite concluir que los conflictos coloniales de América Latina no se insertan en el

esquema de la lucha de clases sino en otro lugar epistémico, la cuestión étnica.

La teoría de Castro-Gómez me conduce a la siguiente reflexión. El pensamiento colonial no viene del lugar donde nazco sino del lenguaje que aprendo a hablar. Si alguien me llama y yo respondo: “mande”. Respondo bien, respeto el sistema de la lengua, pero mi respuesta, desde el habla, es un acto de sumisión, una construcción colonial que me viene de la episteme dominante. Algo parecido sucede con el término *longo*; al usarlo como insulto me defino como sujeto colonial.

La subalternidad no es solo una interrelación entre Oriente y Occidente sino una interrelación que marca desigualdades. Siguiendo a Jorge Klor del Alva (2009), puedo afirmar que una era la subalternidad ejercida por los criollos de primera generación identificados como españoles en América -el caso de Simón Bolívar, hijo de padre y madre aristócratas vascos-; otra es la subalternidad que ejerce el *chulla* Romero y Flores con los mestizos pobres y otra forma de subalternidad es la que identifica a un perfil del *chulla* quiteño, como personaje típico de la quiteñidad, en el que se ve la continuidad del racismo hacendatario; en función de ella, el auténtico *chulla* quiteño chagrea a todos los de provincia, longuea a todos los de Llano Grande o Carapungo y negrea a todos los afroecuatorianos.

La subalternización ejercida por el *chulla* quiteño sobre quienes le recuerdan, como un espejo, su componente indio se expresa en una distorsión de la percepción de la belleza pues todo aquello que reproduzca o evoque este componente es feo; el prejuicio se vuelve un juicio estético. La subalternización, como en cascada, reproduce esta distorsión. Adoum la explica así: “Prácticamente todos los adultos [ecuatorianos] han sufrido alguna vez la discriminación de ser ‘hispanos’ en Estados Unidos y ‘sudacas’ en España. Por último, y es acaso lo que más duele, se consideran feos” (2000, 49).

Frente a esta postura, el texto verbovisual induce al destinatario a considerar esta idea: nos encanta ser *longos*, nos gusta imaginar una nación mestiza con marcados rasgos indígenas, usamos los mismos símbolos de colonización que nos estandarizan para devolverlos transfigurados a nuestro gusto; nuestro código de autorepresentación, como diría Roland Barthes, juega con el sistema capitalista, nace de él, consume en él, pero no quiere decir que lo apruebe (2016, 96). En síntesis, la intención comunicativa del texto verbovisual es mostrar un acto de apropiación de un estilema publicitario universalmente conocido el cual, al ser insertado en un contexto particularizado, el Ecuador multicultural, deja abierta al destinatario su potencialidad simbólica.

## Conclusiones

Antes de realizar esta búsqueda interpretativa, La Ronda era solo una de las más lindas calles del CHQ, lugar indicado para ir a tomar canelazos y comer empanadas de viento a propósito de enseñar a personas de diferentes países una zona típicamente quiteña. Un día me hice una pregunta semiótica: ¿cuáles son los sentidos posibles de los signos icónicos y textuales expuestos en los locales comerciales de esta zona patrimonial? Si La Ronda habla de la quiteñidad, es decir, de la identidad cultural vinculada a la pertenencia a la ciudad, me pregunté ¿de qué manera tales signos apelan a ella?

La inquietud obedecía a una curiosidad afectiva, relativa a la necesidad de entender el sentido de pertenencia, de comprender qué significa definirse como quiteño. Decidí encarar esta inquietud analizando objetos, materialidades, obras más que ideas. En el fondo, escuchaba la voz de Jorge Enrique Adoum: “corresponde al lector, no al autor advertir cómo se manifiesta en la obra esa concepción del mundo, del comportamiento humano y de la historia” (1989, 43).

Sobre la base de la teoría desarrollada por Umberto Eco en *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, he extrapolado la pertinencia teórica y metodológica de analizar el signo a partir de sus niveles, sintáctico, semántico y pragmático. He transformado esta perspectiva en una estrategia para la cooperación interpretativa. El autor analiza particularmente signos textuales e indica que el abordaje teórico y práctico es aplicable a otro tipo de signos (Eco 1993, 100). En tal virtud, el tratamiento del texto como un tipo de signo vale también para imágenes y objetos.

Dice Eco: “un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar (...). En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto” (1987, 73), por lo tanto, textos, imágenes y objetos requieren de actos de cooperación interpretativa con el fin de evidenciar sus sentidos; tales actos suponen una dinámica de interconexiones de los niveles sintáctico, semántico y pragmático del signo.

El nivel pragmático implicado en la cooperación interpretativa explora, a su vez, las conexiones pertinentes entre el signo y su contexto y circunstancias de enunciación. Si los signos específicos de estudio se encuentran emplazados en la dinámica comercial de La Ronda tal como hoy se presenta, he considerado pertinente situar este espacio en el contexto del mercado cultural caracterizado, en general, por la reconversión de símbolos

identitarios en forma de textos, imágenes y objetos con función de productos culturales que pueden mediar entre el valor de uso y el valor de cambio.

He identificado que la actual configuración comercial de La Ronda, centralidad del CHQ y continuidad de la Plaza Grande donde se funda simbólicamente la nación ecuatoriana, responde a un proceso de construcción de la quiteñidad determinantemente vinculado al hispanismo de la primera mitad del siglo XX. He observado que el *Proyecto de rehabilitación urbano-arquitectónica del eje de la calle Morales “La Ronda”*, ejecutado por el Fonsal y concluido en 2007, instituye esta tendencia como signo identitario primordial de este espacio cuya estructura arquitectónica responde emblemáticamente a estilos y funcionalidades asociados, en el imaginario quiteño, a la denominada alta cultura, a su vez, atribuida a la estirpe castellana y su elevado sitio en la jerarquía social.

He observado que esta construcción simbólica, expresión del llamado blanqueamiento, se erige como contenido inconmensurable de la quiteñidad y adquiere el valor de tradición. He conectado esta construcción simbólica con estrategias de gentrificación aplicadas por el proyecto mencionado cuyo impacto en los habitantes del barrio se mide e interpreta desde posiciones divergentes. La evaluación de tales posiciones permite considerar los conflictos latentes que subyacen en la actual fachada comercial de La Ronda en cuyos extremos se colocan, por un lado, las evidencias de desalojos violentos y estigmatizaciones sociales y, por otro, las evidencias de deterioro del monumento y degradación de relaciones sociales. He explicado que el origen de estos conflictos se encuentra en el avance de la modernidad capitalista que tiende a privilegiar en el ordenamiento urbano la lógica del rendimiento económico por sobre la vivencia de la comunidad. En el marco de esta lógica, he analizado el sentido y la orientación pragmática de las declaratorias relativas a la preservación del patrimonio monumental.

He observado que el espíritu bohemio atribuido a La Ronda como signo identitario del cual se apropia la quiteñidad se desprende de esa misma construcción simbólica y se bifurca hacia dos direcciones; por un lado, ese espíritu apela a los aportes de personalidades que, en ese espacio, son consideradas embajadoras de la quiteñidad, entre ellas, Augusto Arias, Hugo Alemán, Jorge Carrera Andrade, Sergio Mejía, Alfredo Carpio. Estos actores nacen en La Ronda, la habitan o la frecuentan, aproximadamente, en la primera mitad del siglo XX. El componente hispanista del pensamiento de tales actores expresado en textos literarios o composiciones musicales ratifica el perfil bohemio

atribuido a La Ronda; desde su aporte, este perfil bohemio se percibe como expresión de alta cultura.

El signo identitario de la bohemia se conecta también con lo que aquí llamo el eterno encantamiento del chulla quiteño. Elementos textuales e icónicos buscan estimular la visualidad del chulla en su versión de trovador dotado de espíritu relajado, convocado naturalmente al disfrute de la farra, la comida y la bebida. El chulla se conecta con La Ronda a través de uno de estos actores de élite que compone el pasacalle en el cual, este personaje adquiere la dimensión simbólica de representante, dueño y protector del patrimonio monumental en el que queda incluida La Ronda por derecho de patente. He mencionado que algunos arrendatarios de locales destinados a cafés tipo soda han interpretado este perfil bohemio como un canal de experimentación de ofertas recreativas consideradas atentatorias al patrimonio por promover el consumo desmedido de alcohol, situación que actualmente se encuentra en la mesa de discusión.

La carga simbólica hispanista aparece también en el posicionamiento de una tradición artesanal atribuida a La Ronda, la cual se materializa, por ejemplo, en la reconversión de objetos estéticos de inspiración barroca elaborados en los talleres-museo del conjunto comercial denominado Escuela Quiteña y en otros productos artesanales cuyo valor de uso y de cambio se amparan en el contenido simbólico de esta tradición; podría decirse que, en función del mercado cultural, la tradición artesanal atribuida a La Ronda oculta la visualidad rural-indígena y artesanal-popular que caracteriza a la calle en la década del 70 a partir de la gran migración a la capital, mientras que revitaliza la visión hispanista de la primera mitad del siglo XX en torno a la calidad artesanal de los artistas locales de la etapa colonial considerados grandes discípulos y potenciadores de estilos introducidos por España.

En este marco, analizo el proyecto *Manos en La Ronda* diseñado y ejecutado por Quito Turismo cuyo fundamento teórico es la repotenciación en términos de activo cultural de esa concepción hispanista sobre el valor del talento artesanal. El proyecto intenta potenciar el mercado cultural-turístico en alianza con la gentrificación de los locales y la espectacularización del acto de producción y consumo. En la dinámica de este proyecto, los actuales artesanos están conminados a convertirse en mircoemprendedores de productos culturales. Otras materializaciones de esta alianza son más espontáneas e intentan adecuarse con sus propios recursos a la actual dinámica del mercado cultural en La Ronda.

He explicado las formas en que esta tendencia estimula diversas hibridaciones a

través de las cuales las representaciones de la quiteñidad pueden ejercer préstamos, apropiaciones y donaciones de sus contenidos en función de la dinámica del mercado cultural que en esta zona responde a las tendencias del consumo urbano, muy conectadas con la experimentación. Por esta vía, La Ronda actual ofrece la arquitectura rehabilitada como producto cultural ligado a la tradición hispanista y admite la experimentación de productos que apelen a diversos contenidos identitarios capaces de encontrar vínculos con la visión de Quito como origen de la nación ecuatoriana y con el Ecuador como lugar caracterizado por la diversidad natural y cultural.

En este sentido, La Ronda actual estimula maneras plurales de representar la quiteñidad y de apropiarse de ella; se presenta como una gran vitrina donde es posible emplazar en un mismo escenario diversos productos identitarios en forma de personajes, alimentos, artesanías, textos e imágenes publicitarias, generados a través de diversos intercambios simbólicos: algunos de ellos son el chocolate, la miel de abeja, helados de sabores identificados como característicos de alguna localidad nacional o internacional, artesanías que hibridan lo tradicional y lo moderno.

Me he detenido en la semiosis o proceso de interpretación signica (Eco 1993, 57) de algunos de estos objetos presentes en determinados locales comerciales de la calle. Las imágenes verbovisuales que representan al chulla quiteño en el restaurante homónimo conducen a pensar en este personaje como símbolo de amenaza, de resistencia, de enmascaramiento del mestizaje étnico y de la pobreza; al mismo tiempo, ellas actualizan la percepción de este personaje como un sujeto capaz de combinar el histrionismo con la contemplación serena y rigurosa de sí mismo y del entorno. Por asociación contextual, la composición que recrea una imagen publicitaria del Taita Pendejadas habla de la quiteñidad ocultando a la persona real detrás del mismo traje simbólico del chulla quiteño.

La imagen verbovisual del pasillo Negra Mala inscrita en un soporte de cuero emplazado en el zaguán del restaurante homónimo actualiza el código cultural quiteño a partir del cual se concibe como *femme fatal* a la mujer que rompe un compromiso con el hombre y lo abandona. La casa de La Ronda donde acude el compositor del pasillo y el contexto de la tertulia cuya protagonista es Ana Luisa Muñoz dan contenido a la construcción de la imagen verbovisual como producto cultural; además, ésta actualiza la silueta del referente femenino del pasillo detrás de la cual, como si se tratara de un palimpsesto, se puede reconstruir la presencia de varias mujeres protagonistas de la historia quiteña.

El helado de colada morada ofrecido por la heladería Dulce Placer actualiza la



experiencia sensorial asociada al ancestro indígena, apela al sentido de pertenencia de la comunidad primigenia asociada a la familia y a su prolongación hacia la comunidad cultural nacional y transnacional; similares sentidos tienen los diversos sabores asociados a los platos típicos quiteños, como el helado de humita con café, chapo, canelazo.

La imagen verbovisual del local Peguche *Handycrafts* que representa al ancestro indígena en forma de un ser alado habla de la quiteñidad porque ésta se apropia simbólicamente de la cosmovisión andina en respuesta a esa angustia del mestizo por el prejuicio que consiste en considerar el mestizaje cultural como una no identidad.

El texto verbovisual identificable como Longa Cola revierte el racismo hacendatario usando el prejuicio discriminatorio como puerta de acceso a la psicología del colonizado y superponiéndolo icónicamente a los estilemas de una marca representativa de la modernidad capitalista y la mundialidad desterritorializada.

Interpreto estos productos culturales como resultado de un proceso de construcción de algo nuevo, parecido a lo que una criatura significa: tiene rasgos de la madre y del padre pero es, al mismo tiempo, una novedad. Fuera de la cooperación interpretativa, tales productos pueden ser solo mercancías u objetos decorativos.

Es posible que este estudio se use como insumo para diseñar estrategias de mercado cultural; mi expectativa es que pueda contribuir a reflexionar sobre el proceso de construcción de identidades culturales a partir del análisis de las relaciones simbólicas implícitas en la producción y consumo de productos con valor identitario.

## Bibliografía

- Abril, Gonzalo. 2013. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Adbusters. *Adbusters*. 2017. <<https://www.adbusters.org/about/>> Consulta: 19 de septiembre de 2017.
- Adoum, Jorge Enrique. 2000. *Ecuador: señas particualres (ensayo)*. Quito: Eskeletra.
- . 2007. *Entre Marx y una mujer desnuda*. Quito: Eskeletra.
- . 1989. Sin ambages: textos y contextos. Quito: Planeta.
- Altamirano, Teófilo. 2000. «Patrimonio cultural, multiculturalidad y mercado cultural en centros históricos.» En *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos*, de Fernando Carrión, 21-46. Quito: Flacso.
- Avilés Pino, Efrén. *Enciclopedia del Ecuador*. s.f.
- <<http://www.encyclopediadelecuador.com>> Consulta: 9 de agosto de 2017.
- Ayala Mora, Enrique. 2002. *Ecuador: patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*.
- . 2008. *Resumen de historia del Ecuador*. 3 ed. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barthes, Roland. 1977. «Introducción al análisis estructural del relato.»
- <<http://soda.ustadistancia.edu.co>> Consulta: 2017 de agosto de 2017.
- . 2016. «Sociedad, imaginación, publicidad.»
- <<http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2016/11/Roland-Barthes-Sociedad-imaginacion-publicidad.pdf>> Consulta: 17 de septiembre de 2017.
- Blanco, Cristina, ed. 2006. *Migraciones: nuevas movilidades en un mundo en movimiento*. Barcelona: Anthropos.
- Bovisio, María Alba. 2002. *Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte ¿vs.? Artesanías*. Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR).
- Bustos, Guillermo. 2007. «La hispanización de la memoria en el cuarto centenario de fundación de Quito.» *Biblioteca de ciencias sociales* (Corporación Editora Nacional) 58.
- Cabrera Hanna, Santiago. 2014. «Política patrimonial y conflictos socioculturales en el Ecuador: comentarios para un debate pendiente.» Editado por INPC. *Revista del patrimonio cultural del Ecuador*, n° 5 (I semestre 2014).
- Cambón, Enrique. 2000. *La Trinidad, modelo social*. Quito: Ciudad Nueva.

- Carrión, Fernando. 2000. «Patrimonio cultural, multiculturalidad y mercado cultural en centros históricos.» Editado por Fernando Carrión. *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos* (Flacso): 5-17.
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. «La poscolonialidad explicada a los niños.» Editado por Universidad Javeriana.  
<<https://territoriosendisputa.files.wordpress.com/2015/09/158.pdf>>  
Consulta: 6 de febrero de 2017.
- Comité pro mejoras de La Ronda. 1997. «Homenaje de los vecinos de La Ronda a la ciudad de Quito en el aniversario de su fundación.» Quito: Imprenta Municipal.
- Coronil, Fernando. 2000. «Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo.» En *Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, de Edgardo, ed. Lander. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).
- Dávila, Susana. 1998. «El Chulla Romero y Flores en la perspectiva de Bajtin.» <[repositorio.uasb.edu.ec](http://repositorio.uasb.edu.ec)> Consulta: 28 de agosto de 2017.
- Duque Calvache, Ricardo. 2016. *Procesos de gentrificación en cascos antiguos: el Albacín de Granada*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Durán, Lucía. 2015. *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*. Quito: Flacso.
- Dussel, Enrique. 2000. «Europa, modernidad y eurocentrismo.» En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, de Eduardo, comp. Lander. Caracas: Faces.
- Echeverría, Bolívar. 2011. *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del estado plurinacional de Bolivia.
- . 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. 2 ed. Quito: Tramasocial.
- Eco, Umberto. 1984. *Apocalípticos e integrados*. 7 ed. Barcelona: Lumen.
- . 1993. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 3 ed. Barcelona: Lumen.
- . 1994. *Signo*. 2 ed. Barcelona: Labor.
- . 2000. *Tratado de semiótica general*. Vol. 5 ed. Barcelona: Lumen.
- Ecuavisa. 2014. «Heladería Dulce Placer.» 11 de septiembre de 2014.  
<<https://www.youtube.com>> Consulta: 13 de septiembre de 2017.
- El Comercio. 2014. «¿Cuáles son los diez platos típicos que identifican a Quito?» 3 de octubre de 2014. <<http://www.elcomercio.com>> Consulta: 13 de septiembre

- de 2017.
- . 2013. «La Ronda: calle de dualidades y tradición.»  
<<http://patrimonio.elcomercio.com/patrimonio-contemporaneo/la-ronda/historia#.WX0IClG20cA> > Consulta: 29 de julio de 2017.
- Espinosa Apolo, Manuel. 2000. *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. 3. Quito: Tramasocial.
- . 2003. *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*. Quito: Abya Yala.
- Espinosa, José Modesto. *Hijos de la reina (a Pepe Tijeras*. Vol. 52, de *Artículos de costumbres*, de José Modesto Espinosa, 152-159. Guayaquil: Ariel, s.f.
- Fonsal. 2009. «Proyecto: Rehabilitación urbano-arquitectónica del eje de la calle Morales “La Ronda” y su área de influencia.»  
<<https://es.scribd.com/doc/59497703/Renovacion-La-Ronda> > Consulta: 26 de julio de 2017.
- Friedman, Jonathan. 2001. *Identidad cultural y proceso global*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fromm, Erick. 2017. «El arte de amar.» <<https://psicolebon.wordpress.com> > Consulta: 13 de septiembre de 2017.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Cultura híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, Néstor. 1999. «Globalizarnos o defender la identidad: ¿cómo salir de esta opción?» *Nueva Sociedad* (Universidad Autónoma Metropolitana), n° 163 (sep-oct 1999): 56-70.
- . 1993. *Los usos sociales del patrimonio cultural*. México: UAM-Iztapalapa
- . «Ponencia magistral: Formas actuales de la hibridación en las artes y en la literatura.» 2011 de octubre de 2011.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=4mklDt97eQc> > Consulta: 24 de junio de 2017.
- Gil, Paloma. 2017. «Razón y Palabra.» 2017 de junio de 2017.  
<[http://www.razonypalabra.org.mx/Terrorios/terri10\\_esquimal.htm](http://www.razonypalabra.org.mx/Terrorios/terri10_esquimal.htm)>  
Consulta: 25 de junio de 2017.
- Guaña, Pablo. 2010. «Sergio Mejía Aguirre (1883-1972.)» 10 de octubre de 2010.  
<<https://es.slideshare.net/CicayMuseo/sergio-mejia-a> > Consulta: 13 de

agosto de 2017.

- Hall, Sean. 2007. *Esto significa esto, esto significa aquello. Semiótica: guía de los signos y su significado*. Barcelona: Blume.
- Icaza, Jorge. 2016. *El chulla Romero y Flores*. 2 ed., Quito: Libresa.
- Jijón y Caamaño, Jacinto. 1949. «Arte quiteño.» Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. junio de 1949. <<http://www.cervantesvirtual.com> > Consulta: 13 de agosto de 2017.
- Jurado Noboa, Fernando. 1996. *La Ronda: nido de cantores y poetas*. Quito: Libresa.
- Kennedy, Alexandra. 2004. «El barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos.» <[http://alexandrakennedy-troya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/el\\_barroco\\_quiteno\\_revisitado\\_por\\_los\\_artistas\\_decimononicos.pdf](http://alexandrakennedy-troya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/el_barroco_quiteno_revisitado_por_los_artistas_decimononicos.pdf) > Consulta: 26 de julio de 2017.
- Klor de Alva, Jorge. 2009. «La poscolonización de la experiencia (latino) americana: una reconsideración de los términos colonialismo, poscolonialismo y mestizaje.» En *Repensando la subalternidad: miradas críticas desde/sobre/ América Latina*, de Pablo, comp. Sandoval. Lima: IEP.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. 1995. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lander, Edgardo y Hoetmer, Raphael. 2011. «¿Podremos sobrevivir a la crisis terminal del capitalismo? Entrevista con Edgardo Lander.» En *Crisis y movimientos sociales en nuestra América: cuerpos, territorios e imaginarios en disputa*, de Gina Vargas y Daza y Hoetmer, Raphael Mar. Lima: Programa Democracia y transformación global.
- Lasn, Kalle y Cleyenne. 2012. «An interview with the founder of Adbuster: Ad Busting and Culture Jamming.» marzo de 2012. <<http://www.cleyenne.com/2012/03/interview-with-founder-of-adbuster.html>.
- Majluf, Natalia. 1994. “El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa”. En *Arte, Historia e Identidad en América Latina: Visiones Comparativas. (XVII Coloquio Internacional de Historia de*. Editado por Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces Gustavo Curiel. Vol. Tomo III. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Merriam-Webster. 2017. *Merriam-Webster Dictionary*.

- <<https://www.merriam-webster.com/>> Consulta: 10 de junio de 2017.
- Mesa, Carlos. 2017. «Ponencia sobre el mestizaje.» Quito, mayo de 2017.
- Ministerio de Turismo. 2013. «Manos en la Ronda.» 15 de abril de 2013.
- <<https://www.youtube.com/watch?v=HQAncfNVGJg>> Consulta: 14 de agosto de 2017.
- Mitchell, W.J.T. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: Cocom,
- Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 2003. *Centro Histórico de Quito: plan especial*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Muratorio, Blanca, ed. *Imágenes e Imagineros*. 1994. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).
- Naranjo Chiriboga, Marco. 2004. «Dos décadas perdidas: los ochenta y los noventa.» *Cuestiones económicas* (Banco Central del Ecuador) 20, n° 1:3 (2004): 223-250.
- Navarro García, Luis. 1983. *El sistema de castas*. Vols. XI-I, de *América en el siglo XVIII. Los primeros borbones*. Madrid: Rialph.
- Ñan Magazine. 2017. *Ñan magazine: la revista de viaje del Ecuador*.
- <<http://www.nanmagazine.com/es/tras-las-cortinas-de-la-ronda/>> Consulta: 13 de agosto de 2017.
- Ortiz, Renato. 2004. *Mundialización y cultura*. 2 ed. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Oxford University Press. 2017. *Oxford Living Dictionaries*.
- <<https://es.oxforddictionaries.com>> Consulta: 9 de agosto de 2017.
- Panyella, August, dir. 1986. *Arte popular de América*. Barcelona: Blume.
- Pazos Pazos, María Luisa Julia. 2010. *Orden y delincuencia. Los alguaciles de las ciudades novohispanas, siglos XVI-XVII*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Pazos, Julio. 1983. *Levantamiento del país con textos libres*. Quito: El Conejo.
- Pazos, Julio y Gavilanes, Maytte. 2015. «El sabor de la memoria: entrevista a Julios Pazos.» diciembre de 2015. <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec>> Consulta: 13 de septiembre de 2017.
- Peirce, Charles Sanders. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peralta, Evelia y Moya, Rolando. 2009. *Quito, patrimonio y vida: obra del FONSAL, 2001-2008*. Quito: Fonsal.
- Pérez, Trinidad. 2004. *Raza y modernidad en Las floristas y El sanjuanito, de Camilo*

- Egas. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Pino Martínez, Inés del. 2010. *Centro histórico de Quito: una centralidad urbana hacia el futuro*. Quito: Abya-Yala.
- Poole, Debora. 2000. "Los nuevos indios". En *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del socialismo.
- Pujadas, Joao Josep. 1993. *Etnicidad: Identidad de los pueblos*. Madrid: Eudema.
- Pulido Ritter, Luis. 2011. «Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto.» *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, n° año 8, n.9.
- Quito Turismo. 2013. «Bases del concurso de espacios para artesanos dentro del proyecto Manos en La Ronda-cuarta fase.» 15 de noviembre de 2013. <<https://www.quito-turismo.gob.ec> > Consulta: 13 de agosto de 2017.
- . 2012. «Plan estratégico. Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico Quito Turismo. 2012-2015.» <<https://www.quito-turismo.gob.ec/> > Consulta: 29 de julio de 2017.
- Real Academia Española. 2017. «Diccionario de la lengua española.» 2017. <<http://www.rae.es/> > Consulta: 21 de mayo de 2017.
- Ruales, Sebastián. 2017. «Chicas metálicas.» Quito: Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito, agosto de 2017.
- Serrano, Sara. 2007. «El vecino más antiguo de La Ronda y otras memorias.» 7 de noviembre de 2007 <<http://patrimonioquito.blogspot.com/2007/11/articulo-de-sara-serrano.html> > Consulta: 18 de agosto de 2017.
- Soria Casaverde, María Belén. 2013. «El discurso de las imágenes: simbolismo y nemotecnia en las culturas amazónicas.» 20 de octubre de 2013. <<https://es.slideshare.net/mariabelensoriacasaverde/simbolismo-y-nemotecnia-en-las-culturas-amazonicas-completo> > Consulta: 21 de septiembre de 2017.
- Tobar, Enrique. 2012. «Rehabilitación urbana de la Av. 24 de Mayo.» <<http://arquitecturapanamericana.com/> > Consulta: 11 de agosto de 2017.
- Vásconez, Mario. 1997. *Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito*. Quito: Flacso.

## Anexo: Imágenes complementarias

